

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA
Departamento de Filosofía III
(Hermenéutica y Filosofía de la Historia)



**LA RELACIÓN ENTRE RELATO Y DISCURSO
FILOSÓFICO EN LA LITERATURA ESPAÑOLA:
BALTASAR GRACIÁN Y MIGUEL DE UNAMUNO, DOS
MODOS DE FILOSOFAR.**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Katrine Helene Andersen

Bajo la dirección del doctor
Ana María Leyra Soriano

Madrid, 2008

- **ISBN:978-84-692-3668-0**

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filosofía,
Departamento de Filosofía III
(Hermenéutica y Filosofía de la Historia)



La relación entre relato y discurso filosófico en la literatura española
-Baltasar Gracián y Miguel de Unamuno: dos modos de filosofar

Memoria para optar al grado de Doctor presentada por
Katrine Helene Andersen

Madrid, 2008

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filosofía, Departamento de Filosofía III
(Hermenéutica y Filosofía de la Historia)



La relación entre relato y discurso filosófico en la literatura española
-Baltasar Gracián y Miguel de Unamuno: dos modos de filosofar.

Memoria para optar al grado de doctor

Presentada por:

Katrine Helene Andersen

Bajo la dirección de la doctora

Ana María Leyra Soriano

Madrid, 2008

A mis padres,

El hombre olvida que es un muerto que conversa con muertos. La materia que yo cursaba era filosofía; recordé que mi tío, sin invocar un solo nombre propio, me había revelado sus hermosas perplejidades, allá en la Casa Colorada, cerca de Lomas. Una de las naranjas del postre fue su instrumento para iniciarme en el idealismo de Berkeley; el tablero de ajedrez le bastó para las paradojas eleáticas. Años después me prestaría los tratados de Hinton, que quiere demostrar la realidad de una cuarta dimensión del espacio, que el lector puede intuir mediante complicados ejercicios con cubos de colores. No olvidaré los prismas y pirámides que erigimos en el piso del escritorio.

(Jorge Luis Borges, *There are more things*, p.39.)

Índice:

<i>Introducción</i>	8
Parte I: Estudios teóricos	14
Capítulo 1: Escritura y Habla	15
1.1. Estructura, forma y estilo	17
1.2. La acción del texto.....	18
1.3. La manifestación discursiva	20
1.4. Explicar es comprender	21
1.5. El distanciamiento	22
1.6. Texto y mundo.....	24
1.7. Ficción y poder-ser	28
Capítulo 2: <i>Las Meninas</i> dentro y fuera del marco	31
2.1. El espejo y la mirada	32
2.2. El Juego de la Ficción.....	35
2.3. La imaginación y la obra	37
Capítulo 3: La hermenéutica filosófica y la experiencia lingüística	39
3.1. Texto y Traducción.....	40
3.2. El lenguaje especulativo	42
3.3. Texto y Tiempo	44
3.4. El diálogo y la pregunta.....	46
3.5. El texto poético en Gadamer	48
3.6. Escritura y <i>Dichtung</i>	49
3.7. Ficción y Verdad	51
Capítulo 4: El texto como objeto estético	54
4.1. La experiencia estética.....	57
4.2. El placer estético.....	59
4.3. <i>El tercer componente</i> y la recepción	64
4.4. El horizonte de expectativas	66
Capítulo 5: El lector y la obra	71
5.1. La comunicación indirecta.....	73
5.2. El lector en el espacio entre realidad y ficción.....	75
5.3. La intencionalidad de la obra literaria	78
5.4. Denotación y connotación	82
Capítulo 6: Conciencia e Imaginación	87
6.1. Lo irreal imaginado en Sartre	91
6.2. La obra de arte como irreal.....	94
Capítulo 7: Entre la ciencia y el arte	97
7.1. Diferencias y semejanzas.....	100

7.2. El ser en el arte y la naturaleza de lo irreal.....	102
7.3. La pérdida de la <i>mimesis</i> , de camino a la hipótesis.....	105
7.4. Kundera y el género novelesco.....	111
7.5. Metáfora, lenguaje y mentira en Nietzsche.....	115
7.6. La imaginación y la fuerza creadora.....	122
7.7. Símbolo y reflexión.....	124
7.8. Heidegger y la experiencia poética.....	128
7.9. Filosofar desde el arte.....	132
Capítulo 8: Conclusión.....	134
 Parte II: Estudios literarios.....	 143
Capítulo 1: Baltasar Gracián-Vida y obra.....	144
1.1. La modernidad en Gracián.....	146
1.2. La evolución literaria.....	147
1.2.1. <i>Arte de prudencia</i>	148
1.2.2. <i>La magnanimidad</i>	150
1.2.3. <i>Sabiduría</i>	151
1.3. Un comentario sobre Dios.....	152
Capítulo 2: Agudeza y arte de ingenio, de camino a <i>El Crítico</i>.....	155
2.1. El concepto y la agudeza de artificio.....	159
2.2. Gracián y Gadamer.....	166
2.3. Expresar lo universal.....	172
2.4. La verdad y la epistemología.....	176
2.5. La comprensión simbólica del mundo.....	180
2.6. Metaforología y agudeza.....	184
2.7. Agudeza nominal y agudeza compuesta.....	188
Capítulo 3: <i>El Crítico</i>.....	191
3.1. Lector y obra.....	194
3.2. La composición.....	195
3.2.1. El <i>telos</i> y la dinámica de la vida.....	198
3.2.2. Estructura: tesis – antítesis.....	201
3.3. La <i>Crisi</i>	203
3.4. Narrador, personajes y persona.....	205
3.5. El yo dual.....	208
3.6. El punto de partida epistemológico – la primera pregunta.....	212
3.7. Un mito platónico en la obra.....	216
3.8. La fecundidad intelectual.....	219
3.9. Ingenio y Juicio.....	222
3.10. Razón vs. Ingenio.....	225
3.11. La Nada.....	228
3.12. La actividad del ingenio y el entendimiento.....	232
3.13. Significado y función del tiempo.....	235
3.14. Ejemplificación de lo universal.....	237
3.15. La inmortalidad y la salvación.....	242

3.16. Engaño y desengaño	246
3.17. La realidad literaria.....	250
Capítulo 4: Comentario concluyente	254
Capítulo 5: Miguel de Unamuno- vida y obra	259
5.1. Evolución e inquietud.....	263
5.2. La contradicción dialéctica.....	265
5.3. La desesperación y el yo.....	268
Capítulo 6: Niebla	271
6.1. Prólogo y Post-prólogo.....	272
6.2. Estructura y composición	275
6.3. El problema del género.....	281
6.4. El papel del lector	285
6.4.1. El lector como protagonista.....	287
6.5. La creación de un ente de ficción	288
6.6. La estructura interior de Augusto Pérez, una mente escrita	291
6.7. La evolución de Augusto, personaje contra autor	294
6.8. El esquema ontológico, un juego de existencias	297
6.9. Amor, dolor, sueño y existencia	302
6.10. ¿Qué es existir?.....	306
Capítulo 7: Cómo se hace una novela – la contemplación de la filosofía	309
7.1. ¡Mi leyenda! ¡Mi novela! El novelista lector	310
7.2. ¿Por qué se hace una novela?	315
7.3. Realismo y realidad	318
7.4. El querer ser de Augusto Pérez	322
7.5. Palabra, lenguaje, idea y novela	326
7.6. Imaginación y sentimiento.....	331
Capítulo 8: Comentario concluyente	335
Capítulo 9: Hasta aquí... ..	339
Resumen / Abstract.....	342
Traducciones.....	344
Bibliografía:.....	365

Introducción

Este trabajo es el fruto de una extrañeza y de una observación general relacionadas con la lectura y la escritura. No pretendemos cuestionar el método filosófico ni separar el mundo de la filosofía del mundo del escritor, simplemente aspiramos a convertir esta extrañeza en un campo de investigación.

La extrañeza ha surgido de la lectura tanto de obras filosóficas como de obras literarias, pero, principalmente, de la experiencia que las acompaña. Nos ha parecido que un texto literario, un poema, un relato, por muy fantástico que sea, acerca al lector al mundo de la obra, a la realidad literaria, y consigue así que el lector se aproxime a una comprensión del mundo, de su propio mundo, de forma íntima y relevante. El texto filosófico aspira a estudiar y explicar algunos aspectos del mundo a nivel universal, es decir, quiere abarcar no sólo el mundo del filósofo sino también el mundo del lector. Habla de *el* mundo y no de *un* mundo. Es nuestra impresión que el texto filosófico crea una alienación entre lector y texto por las dificultades lingüísticas y referenciales que conlleva su discurso. De esta observación nace la pregunta, ¿cómo es posible que un texto filosófico, que aspira a hablarle al lector del mundo en el que éste también existe, pueda situarse frente al lector como un objeto de investigación, en vez de abarcarlo e incluirlo? El texto filosófico intenta convencer al lector, es un argumento en un debate que se sitúa frente a él, pero sin acercarse y sin abrazarle. De este modo, siempre va a existir un abismo entre el texto filosófico y su lector, no deja de ser sujeto frente a objeto, sin embargo, este abismo lo supera la literatura.

El texto filosófico describe y explica un mundo, mientras el texto literario acerca al lector al suyo, le incluye para que pueda perderse en él. Lo que el texto filosófico-

científico no logra porque presenta un mundo cerrado y finito lo logra el texto literario, porque no aspira a instruir de forma directa, sino a convencer y expresar. El texto literario y el lector se absorben mutuamente. Piensan y se imaginan juntos. Son compañeros de viaje. El texto filosófico acaba donde empieza el texto literario, donde la imaginación del autor se vincula a la imaginación del lector y crea un puente sobre la distancia histórica, temporal o cultural. La literatura perdura y es una fuente inagotable de respuestas e ideas.

Estas hipótesis exigen, naturalmente, un estudio detallado de los dos tipos de textos para poder determinar en qué medida dicha extrañeza se puede convertir en un campo de investigación. ¿En qué se diferencian los dos tipos de textos y cuál es la relación entre ellos? ¿Qué tienen en común y qué los separa? Y en particular: ¿cuál es la postura y el papel del lector frente a ellos?

Estas preguntas nos van a llevar a una definición del relato y del discurso filosófico. En el camino vamos a detenernos brevemente en algunos conceptos fundamentales como la interpretación y la comprensión. También dedicaremos una parte a un análisis del lenguaje aplicado en los dos tipos de texto para descubrir en qué medida la estética contribuye a la comprensión. Esperamos llegar a una definición clara de los discursos para poder determinar que sus diferencias son, principalmente, metodológicas y *formales*.

Partimos de la idea de que la literatura posee un valor cognoscitivo importante que siempre está al alcance del lector, porque no se dirige a una comunidad científica determinada ni presupone conocimientos previos, y esta idea es la que queremos probar y comprobar.

A este estudio teórico se añade un estudio literario. Porque si admitimos que la literatura sea portadora de ideas de valor filosófico, se ofrece un nuevo modo de filosofar, un modo de filosofar que parece haberse ejercido en España, al menos desde inicios de la Edad Moderna y hasta el siglo XX. Con Nietzsche se abrió la posibilidad de filosofar desde el arte en vez de desde la ciencia y esta idea tuvo consecuencias para la filosofía tanto posterior como anterior, ya que de repente amplió el campo de la filosofía y su modo de presentación a abarcar no sólo el discurso científico sino también la creación artística, algo que se ha admitido en el pensamiento español al menos desde el Barroco. A la pregunta famosa nietzscheana de si la filosofía pertenece al campo de la ciencia o al campo del arte, podríamos contestar que si en Europa se ha aferrado a la ciencia en

España se ha aferrado al arte, pero un estudio de dos filósofos españoles nos va desvelar algunos matices respecto a esta respuesta.

Tomamos como ejemplo a Baltasar Gracián y a Miguel de Unamuno ya que estos dos pensadores integran en su obra tanto ensayos como obras literarias. Ambos incluyen, además, en su obra una preocupación generalizada por el método filosófico y por la manifestación lingüística de la filosofía. Tomando como punto de partida una de sus obras literarias, *El Criticón* en el caso de Gracián y *Niebla* en el caso de Unamuno, vamos a estudiar el *cómo* de sus filosofías. Estos dos filósofos españoles nos van a revelar que el discurso literario o relato es más que una manifestación lingüística de la filosofía, es un modo de filosofar.

Nuestro estudio de Gracián y Unamuno no es un intento de insertarles en la historia del pensamiento español ni mucho menos europeo, es un estudio teórico que aspira a caracterizar su filosofía desde un punto de vista formal, es decir desde la forma que adoptan sus filosofías. Justamente el estudio de la forma o el modo de filosofar de estos dos pensadores va a revelar un vínculo intrínseco entre forma y contenido, que va mucho más allá de un uso instrumental o nominal del lenguaje. Los análisis de *El Criticón* y *Niebla* van a revelar que la composición y forma de las obras no son ajenas al contenido, es decir, la estructura y el estilo de las obras contribuyen al contenido y no son, por consiguiente, resultado de un capricho por parte del autor. Esperamos con este acercamiento arrojar luz sobre la originalidad de las filosofías de ambos pensadores, una originalidad subvalorada y olvidada ya que, en gran medida, constituye una renovación del modo de pensar y filosofar más que de las ideas en sí, aspecto que, como ya hemos dicho, no se cuestionó hasta la llegada de Nietzsche.

Procedimiento

Como revela el título, esta tesis pretende estudiar el discurso filosófico y el relato, además de la relación que existe entre ambos. Para llevar a cabo dicha tarea nos ha parecido conveniente empezar por el nivel común entre los dos tipos de textos, el que quizás también sea el nivel más general. Empezamos por el texto y la interpretación. De la mano de Ricoeur vamos a definir el texto, sin prestar atención a los géneros literarios, describir la interpretación que el texto exige para poder determinar en qué consiste la comprensión del mismo. Esto va a revelar un trípode: texto – mundo – lector de la

máxima importancia, porque es donde se sustenta el verdadero carácter ontológico del texto.

Una comparación entre los conceptos de texto e interpretación textual en Ricoeur y en Gadamer va a abrir paso a una distinción entre los diferentes géneros literarios. Gadamer incluye en su estudio del texto y del lenguaje especulativo la idea de una expresión o articulación del ser, esto le lleva a definir toda experiencia como lingüística. Sin embargo, también abre paso a un estudio de la estética y lo bello como más que un mero adorno de la cosa, es parte de su propio ser en tanto en cuanto el lenguaje sea especulativo. El carácter especulativo habita en que todo lo que es se presenta o se manifiesta. Además, Gadamer permite que la experiencia estética de, por ejemplo, un poema sea parte de su propio ser en cuanto ser-representado. Esta experiencia estética ha inspirado, entre otros, a Jauss. Jauss nos va a servir para dejar el mundo de la hermenéutica y acercarnos a la estética. La estética nos hace la pregunta eterna: ¿Cuál es el objetivo principal de las artes, gozar o instruir? No aspiramos a contestar esta pregunta, simplemente, estudiar en qué medida es posible hacer las dos cosas dentro del mismo texto y contexto o dentro del mismo acto de comunicación.

La experiencia estética está intrínsecamente vinculada a la estética de la recepción. Si la hermenéutica estudia el texto y la interpretación textual desde un punto de vista casi fenomenológico, es decir, como una manifestación lingüística cuya relación interna y externa con el mundo (*Lebenswelt*) principalmente se ofrece como una tarea racional, la experiencia estética es un tanto más dispersa en este sentido. De la mano de Jauss, vamos a estudiar la estética de la recepción y así trasladar el peso del estudio desde la hermenéutica hasta la experiencia estética.

Jauss estudia el papel del lector para re-escribir la historia de la literatura desde el punto de vista de lo que él denomina *el tercer componente* de la cadena de comunicación, añadiendo así una rama nueva al tronco de la interpretación: *la estética de la recepción*. El enfoque de Jauss inserta al lector no sólo como el nexo entre texto y mundo sino, también, como el sujeto del texto como experiencia. En Iser el lector desempeña el papel de co-creador de las obras literarias y vamos a seguir su estudio del acto de leer para definir la función del lector implícito.

Un breve comentario del estudio fenomenológico de la conciencia de Sartre nos ayuda a introducir en la distinción entre los dos discursos: lo imaginario. Con ello concluimos el estudio del papel del lector y del texto como escritura para enfocar en el texto como obra de arte. Esta idea nos ayuda para caracterizar algunas de las posibilidades

cognoscitivas del arte frente a la ciencia y a estudiar el uso del lenguaje y de la imaginación. El uso de metáforas y de símbolos no es exclusivo de la literatura, como explica Blumentberg, mientras Heidegger mantiene que la palabra poética es la única palabra que posee existencia en sí, es decir que no denomina ni remite a una cosa. Nietzsche argumenta que la fuerza imaginativa, que en un principio ejerció su dominio en la creación del lenguaje, ahora ejerce en el campo del arte, de modo que la renovación y ampliación de nuestro saber ahora se halla allí. El último capítulo sirve, por lo tanto, para juntar y cuestionar la borrosa distinción entre literatura (como arte) y filosofía.

El estudio teórico desemboca en una concretización y ejemplificación de la posibilidad y la fuerza filosófica de la literatura, en este caso la literatura española. En España la tradición filosófica se ha disfrutado como literatura desde la Edad Moderna hasta comienzos del siglo XX.

Tal vez, debido a la contrarreforma que tuvo consecuencias muy concretas para el desarrollo intelectual del país, la filosofía de Baltasar Gracián se disfraza, en el caso de *El Criticón*, como literatura, pero ese no es la única razón. La interpretación de su obra principal a la luz de *Agudeza y arte de ingenio* desvela una preocupación fundamental por el *cómo* de la filosofía, por cómo la filosofía ha de publicarse y manifestarse lingüísticamente, y por la actividad y creatividad del ingenio. Si el resto de Europa le siguió a Descartes en su procedimiento lógico-especulativo de la razón, Gracián indica otro camino a seguir: una capacidad creativa e inventiva del ingenio. Con Descartes se estableció un método científico para la filosofía y con Gracián se establece un método inventivo-lingüístico, ya que al fin y al cabo la filosofía depende del lenguaje.

Otro filósofo español que también filosofa desde el lenguaje en vez de desde la ciencia es Miguel de Unamuno. Un análisis literario de *Niebla* y las reflexiones metodológicas y teóricas reunidas posteriormente en *Cómo se hace una novela* explican la importancia y la posibilidad de la novela frente a un ensayo o una doctrina. Para Unamuno la única forma de esquivar la racionalización menospreciable de sus ideas e inquietudes filosóficas es a través de la novela, porque es vital como la vida misma.

Estos dos filósofos suponen, por lo tanto, dos ejemplos idóneos de dos modos de filosofar que en ningún momento olvidan que toda idea filosófica, por muy científica y empírica que sea, se basa en el lenguaje, y el lenguaje se convierte, por lo tanto, en el núcleo de sus filosofías, un núcleo que no deja de problematizarse y cuestionarse en ningún momento.

Terminología

Debido a su carácter complejo, esta investigación roza campos, teorías, filosofías y pensadores distintos, lo cual significa que también lingüísticamente existe gran diversidad. Para mayor fluidez y homogeneidad en la lectura citamos principalmente en español, y mantenemos y respetamos, en la mayoría de los casos, la traducción al español de los conceptos centrales propuesta en la traducción elegida. No obstante, especialmente los términos alemanes suponen un desafío en cuanto a traducción y, por eso, mantenemos los términos originales en aquellos casos en los que no se ha podido encontrar una traducción adecuada y exacta como, por ejemplo: “Darstellung” “Appelstruktur”, “Meinen”, “Lebenswelt” y “Dasein”. En algunos casos añadimos el término alemán entre paréntesis para evitar cualquier confusión que pueda causar una traducción. Asimismo, hemos tenido especial cuidado en distinguir y definir el uso personalizado e individualizado de ciertos conceptos como *concepto* en Gracián, *símbolo* en Kant y *metáfora* en Blumenberg.

Bibliografía y referencias

Hemos querido evitar muchas notas y por eso hacemos referencia a libros, artículos etc. de forma implícita donde una referencia exacta no es requerida. Por ejemplo, las referencias a Descartes, a Platón y a Aristóteles son mayoritariamente implícitas ya que se hace referencia a sus ideas y su influencia y no a un párrafo en concreto.

En el caso de los estudios literarios las citas explícitas son más frecuentes debido a la naturaleza y el método del trabajo. Sobre todo decir que un análisis narrativo y argumentativo exige un fundamento referencial exhaustivo, más elaborado, que una referencia ideológica.

La bibliografía recoge una variedad de títulos manejados durante la investigación de manera directa o indirecta. Refleja tanto las teorías y los teóricos cuyos estudios han sido relacionados e incluidos de forma directa en la investigación como lo que podría llamarse bibliografía general ya que se trata de obras que han supuesto un fundamento teórico e ideológico para la investigación realizada.

Parte I: Estudios teóricos

Capítulo 1:

Escritura y Habla

La filosofía y la literatura comparten en parte su origen. Las dos han pasado de ser una tradición oral a fijarse en papel y convertirse en escritura. Esto significa que se ha añadido un eslabón a la cadena de comunicación. En vez de ser un enfrentamiento “cara a cara” entre orador y oyente, se ha transformado en una situación comunicativa mucho más compleja: “autor-texto-lector”. A lo largo del siglo veinte, esto ha dado lugar a una tendencia nueva en la filosofía y en la semiótica la cual concierne a la compleja situación interpretativa que supone leer un texto en vez de escuchar un relato o participar en un diálogo oral. El lector se encuentra sólo frente al texto, le ha abandonado el autor y sólo le acompaña la escritura. Esta situación es la que ocupa tanto a los teóricos interesados por y dedicados a la teoría de la interpretación y de la comprensión de textos. ¿Dónde surge el significado del texto? ¿Es el autor quién fija el contenido y, por lo tanto, determina de manera soberana el significado para dejarlo en manos del lector el que simplemente tiene que descifrar y deletrearlo en el acto de la lectura? ¿O es el papel del lector activo, no sólo al nivel de la percepción sino al nivel de la creación? ¿Dónde surge el texto: al escribirse o al leerse?

Paul Ricoeur dirige gran parte de sus estudios a la teoría de la interpretación de textos, y de su mano vamos a iniciar el camino de investigación por el nivel más general y por lo que a primera vista parece ser lo más obvio: el texto. ¿Qué es un texto?

Ricoeur entiende en su primer acercamiento al problema¹ el texto como escritura, es decir, lo escrito frente a lo oral. El texto es una unidad lingüística que expande el significado actual y momentáneo de una oración y que aporta un principio de organización transracional aprovechada por el acto de relatar. La oración es un acto, una acción, es un instante y como tal cuenta con una inmediatez que el texto tiene que

¹ Ricoeur, Paul : “¿Qué es el texto ?” publicado en *Del Texto a la Acción* . México: Fondo de cultura económica, 2002.

recuperar o reestablecer. La oración se realiza en un tiempo, en el presente, lo cual Emile Benveniste llama “la instancia del discurso”, alguien habla y el mundo llega al lenguaje a través del discurso. La lengua es una predisposición tanto en el texto como en la oración y a través de ella se articula el mundo del hablante.

El concepto del discurso es un aspecto importante del texto, porque es testigo y participante *del mundo del texto* en todo momento, tanto en la fase anterior a la escritura como durante la escritura misma. Entendemos por “discurso” el significado semiótico de la palabra que es la circunstancia del enunciado. Es el trasfondo que rodea al hablante y a la idea o intención del enunciado, un trasfondo que se manifiesta en el lenguaje. El discurso está, por lo tanto, presente en toda situación comunicativa igual que el lenguaje. Para Ricoeur tanto la oración como el texto es un acontecimiento. La lengua o el lenguaje es en este sentido un puro medio, una herramienta, es el portador del discurso al que se aferra el mundo del hablante o del autor. Se crea una dinámica entre el mundo del hablante y el mundo del interlocutor y el principal motor de este acontecimiento es el discurso, se trata de una actividad discursiva.

Pero el carácter de acontecimiento sólo es una cara del discurso. Ricoeur distingue entre “acontecimiento” y “sentido”. El discurso se comprende como significado, pero el núcleo del problema de la hermenéutica está precisamente en esta dicotomía. En el proceso de comprensión el acontecimiento se desborda en el significado, pero constituyen dos aspectos distintos de la comprensión. La comprensión no consiste sólo en entender el significado del texto o la oración, sino que la verdadera tarea está en comprender la totalidad, tanto método como objetivo. Ni la oración ni el texto es sólo un *qué*, sino también un *por qué* y un *cómo*. El lenguaje es portador de un *Meinen*² (idea/sentido), pero este *Meinen* está compuesto por acontecimiento y significado, el primero se refleja en la comprensión del segundo. Esto significa, para Ricoeur, que un texto está compuesto de varios elementos que todos contribuyen a la totalidad del texto. La comprensión de un texto no es sólo comprender el significado, es decir el mensaje, sino entender todas las partes, una por una, y finalmente comprender que la totalidad del texto es la simbiosis de estas partes. Esto va a abrir la puerta a una conjunción entre la ontología y la epistemología cuyo umbral es el texto.

² Ricoeur mismo aplica el término alemán. Se trata de una derivación del verbo “meinen” que se diferencia del sustantivo “Meinung”. Este último se aproxima a “Bedeutung” y conlleva la idea de un significado determinado o pre-determinado mientras “Meinen”, al ser derivado del verbo, incluye un sujeto (ich meine o er meint) y, por lo tanto, subraya la idea del lenguaje como acontecimiento con contexto y sujeto-hablante, mientras el sustantivo alude al lenguaje como etiqueta con significado preestablecido.

1.1. Estructura, forma y estilo

El segundo acercamiento del francés repasa en la escritura y distingue aquí entre escritura y texto. Por escritura entiende la *forma* que acoge al contenido, es decir, la forma que toma una oración o un habla al fijarse en papel. El texto es la totalidad compuesta por varios elementos: lenguaje, discurso, escritura, tema, estructura, estilo etc. En la comprensión, o bien en el descubrimiento, de cada uno de estos elementos reside la verdadera posibilidad de una comprensión mucho más allá de la mera detección del tema del texto. Porque en la totalidad del texto el lector va a encontrar un reflejo del mundo, un reflejo de sí mismo y, más importante, un reflejo de su propio ser en el mundo. Pero para llegar hasta aquí es imprescindible acompañar a Ricoeur en su argumentación y su defensa del texto como reflejo del *Dasein*.

Al escribirse un texto sucede algo más que la mera fijación de un discurso oral en papel. El discurso se convierte en obra y se inscribe en una historia.

Para Roland Barthes el concepto de una historia de la literatura es amplio y complejo³. Por un lado, la historia de la literatura incluye la historia del mundo, la historia comprendida como disciplina científica en el mundo en el que vive el autor y, por otro lado, incluye toda la literatura anterior, es decir, las obras literarias anteriores. Una obra literaria no se limita a basarse en las realidades literarias ni es siempre realista, es decir, no cuenta siempre con un referente en el mundo fuera de la realidad textual. Para Barthes el autor está condicionado por el estilo anterior representado en obras anteriores. Una producción literaria es el producto del estilo anterior, del autor mismo y de la sociedad en la actualidad del autor. La obra independiente no existe como tampoco existe el autor independiente. El autor y el filósofo siempre forman parte de una historia de la que no pueden liberarse. Igual que el científico, para Husserl, nace de una tradición teórica e igual que el *Dasein* de Heidegger define la existencia humana como un ser o estar-en-el-mundo. El ser humano no existe como materia libre, sino que existe porque está en el mundo. Es, por lo tanto, imposible crear una obra literaria fuera de todo contexto, fuera de todo discurso, y es, de igual manera, imposible comprender o

³ Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI, 1999.

interpretar un texto literario fuera de todo contexto. En Barthes la búsqueda de una renovación estilística se convierte en la búsqueda de un *no-estilo*, de una disolución del estilo anterior. Para renovar a fondo la escritura el escritor debe deshacerse del estilo anterior y empezar desde un punto nulo que no predetermina el desarrollo del nuevo estilo sino que permite el desarrollo libre. Debe de-construir el estilo establecido para construir uno nuevo e innovador, Barthes lo llama *el grado cero de la escritura*. Sin embargo, reside en la literatura una posibilidad creativa, porque se trata de una disciplina lingüística y no empírica. La literatura puede crear e imaginar, lo cual tiene gran valor a nivel epistemológico y filosófico. Pero esto lo trataremos con atención más adelante.

Ricoeur está de acuerdo con Barthes en que el texto literario se inscribe en una realidad e historia mucho más compleja que la historia empírica, la literatura es un *cuasimundo*⁴ que está por encima del concepto positivista de la historia. Un texto literario puede, gracias a su dimensión lingüística, crear un mundo entero. Pero para Ricoeur el estilo no es producto de una herencia literaria e histórica a la que tiene que imponerse el autor, sino que es aquello que el autor puede introducir en su obra para darle individualidad. Sin embargo, lo que en primer lugar le preocupa a Ricoeur no es la fase de producción artística, *poiesis*, sino la interpretación del texto, una interpretación que va a juntar los conceptos de *explicación* y *comprensión*, conceptos que para Dilthey suponían una antinomia insuperable.

1.2. La acción del texto

El discurso oral, es decir la oración, cuenta con una ventaja frente a la escritura, porque, como explican Searle y Austin, el hablar es un acto, una acción, y como tal lo acompañan siempre las posibilidades facilitadas por la situación comunicativa directa y viva. En el acto del discurso existen tres niveles: el nivel locucionario que corresponde al acto de decir, el nivel ilocucionario que es lo que hacemos al decir y el nivel prelocucionario que es lo que hacemos por el hecho de que hablamos. El primero es lo que decimos, el segundo la fuerza con la que lo decimos y el tercer nivel son los efectos

⁴ Paul Ricoeur usa este término en “¿Qué es el texto?”, *Del Texto a la Acción*. México: FCE, 2002, p. 131.

de lo que decimos, es decir, un estímulo que hace actuar al interlocutor, porque reconoce la intención del hablante. Pero a nivel textual no contamos con las mismas ventajas de la inmediatez, por lo tanto, la escritura necesita otros medios para revelar su intención, porque, como ya hemos dicho, ningún texto ni oración se limita a ser significado simple. La totalidad del texto es siempre compuesta y el significado es simplemente uno de los componentes.

Una obra literaria es una totalidad finita y cerrada a nivel semiótico, pertenece a un estilo literario, posee una estructura y una estilización. Estos elementos están irreversiblemente impresos en el texto y en este sentido la obra es cerrada y acabada, pero siempre mantiene una apertura hacia la lectura y la interpretación de cada lector, por eso es clave en la hermenéutica filosófica. La estilización y la estructuración son importantes en la definición ricœuriana del texto, porque son los remédios, las categorías de producción, de los que dispone el autor a la hora de escribir. No sólo el texto literario sino todo texto alojan un estilo que constituye su carácter individual y que refleja más que la intención del autor. La estructura revela el dualismo entre el acontecimiento y el sentido del texto, aquí está la apertura hacia un destello del hombre y del mundo. La estilización y la estructura guardan la clave para una comprensión completa, porque no se limitan a enunciar, sino que expresan y hablan a gritos o a susurros. Son la verdadera voz del texto, el tono y la acción que acompañan el significado de las palabras. El autor da forma al lenguaje, estiliza y estructura su obra para emitir el sentido deseado, para crear el tono, la fuerza, que desee. El autor es equivalente al sujeto hablante. Es el artesano y la materia que trabaja es el lenguaje. Es el gran compositor que siembra una intención, el tema, en el texto. El acontecimiento es la estilización misma, siempre es la estilización de algo y la estilización está en relación dialéctica con una situación compleja y una situación concreta. Es decir que el discurso es realizado como acontecimiento y el acontecimiento es la estilización. O, dicho de otro modo, el discurso se asoma en el momento de la estilización del texto. No porque es la voluntad del autor, sino porque es tácito en el acontecimiento, está intrínsecamente vinculado a la momentaneidad del texto.

Ricœur da un paso más y sostiene que una parte de la verdad se revela en esta condición. Si admitimos que la tarea hermenéutica relacionada con un texto incluye más que una mera comprensión del contenido, más que un mero deletreo de lo escrito, el texto puede llegar a ser un paso importante hacia una comprensión ontológica de nuestro ser. Esta posibilidad la vamos a ver con más detalle más adelante. Primero

vamos a de terminar por qué las categorías de producción de un texto nunca deben reducirse a un simple método o herramienta.

1.3. La manifestación discursiva

Según lo que acabamos de ver, la verdad de la obra no se limita a ser el significado, el mensaje o la intención del autor, sino que está en la dialéctica entre sentido y acontecimiento. De este modo, el discurso viene a ser el medio entre la irracionalidad del acontecimiento y la racionalidad del sentido. El estilo como categoría es irracional mientras lo estilizado es racional, pero el estilo se objetiva como idea sensible. El texto cuenta, por lo tanto, con el poder revelar una verdad que la oración no logra revelar en la misma medida. Porque al escribirse se somete a un acto productivo y a una estilización de los que prescinde la oración. Las categorías de producción facilitan un análisis y una interpretación que hace posible no sólo comprender sino también explicar el texto.

Si el discurso es lo que verdaderamente revela el mundo a través de la estilización de una obra, la hermenéutica debe ser el arte de descubrir el discurso de la obra. Esta posibilidad hermenéutica de revelar el mundo reside en desvelar y analizar la estructura de la obra. En el análisis de la estructura se demuestra el carácter dual de la obra, aquí se distinguen el sentido y el acontecimiento. Esta condición se da especialmente en la escritura, porque en el discurso oral el sentido y el acontecimiento se aproximan tanto que parecen coincidir, mientras el texto constituye un acto de comunicación a distancia al que el lector da contexto. El texto se recrea en cada lectura y siempre espera al siguiente lector para volver a surgir.

El autor no posee poder absoluto en el proceso creativo. Da forma al lenguaje, estiliza y relata, pero la obra final no es simplemente la unión entre materia y forma a mano del autor. El hombre y el discurso detrás de la obra se reflejan en el carácter dual de la misma y este dualismo se hace ver en la lectura, *ante* la obra. No porque sea la intención del autor, sino porque su carácter ontológico lo conlleva. En la dualidad entre acontecimiento y sentido se objetiva el hombre y se refleja el mundo. Por lo tanto, la interpretación de una obra textual no es simplemente la comprensión del significado, sino que el lector debe proponerse interpretar, adicionalmente, las categorías de

producción de la obra. La comprensión de la totalidad del texto no es un simple entender el *qué* del texto sino un análisis de su *por qué* y su *cómo*. Al acercarse a la estructura del texto, analizarla y comprenderla se comprende toda la verdad del texto y no sólo el sentido engendrado intencionalmente por el autor.

Aquí junta Ricoeur los dos polos que Dilthey había calificado como irreconciliables: la explicación y la comprensión.

1.4. Explicar es comprender

Dilthey definió una antinomia entre, por un lado, la explicación que principalmente era tarea de las ciencias naturales y, por otro lado, la interpretación derivada de la comprensión la que veía como la actitud fundamental de *las ciencias del espíritu*. Esta antinomia se mantuvo durante años hasta empezar a desplazarse los conceptos. La explicación empezó a no ser exclusivamente la herencia de las ciencias naturales sino a ser un concepto de la lingüística, y la interpretación sufrió una redefinición que todavía no la ha dejado en un sitio estable ni sagrado. Para Ricoeur el problema no deja de ser importante, pero lo confronta desde un punto de vista mucho más reconciliador y ve la oportunidad de establecer una relación menos antinómica y más fecunda. Sostiene que la objetivación de lo interior hace posible un acercamiento científico al espíritu y que el mejor ejemplo de dicha objetivación es el texto. El análisis textual y la interpretación de textos se convierten, por lo tanto, en una disciplina ontológica y no exclusivamente cognoscitiva ni epistemológica. En el texto, en el discurso del texto, se revela el hombre, el autor, y la interpretación textual es la clave de la auto-comprensión del lector.

Hemos visto que el discurso es el reflejo inevitable del mundo y que el hombre se revela en la relación entre la racionalidad del sentido y la irracionalidad de la estructura y de la estilización. Parece ser que Ricoeur no sólo distingue entre la intención del autor, la que deliberadamente y conscientemente introduce en el texto, sino que también ve el texto como el espejo de lo inconsciente y del *Dasein*. Así, el texto nos ofrece la posibilidad de comprender no sólo el texto mismo, sino el mundo y el hombre, el autor y nosotros mismos. Ricoeur se sitúa por encima del *Methodenstreit* iniciado con Dilthey y reúne en la interpretación del texto tanto la comprensión como la explicación.

Sólo separando y aislando cada elemento del texto, cada categoría de producción, lo cual se hace a través de un acercamiento científico al texto con el fin de explicar el cómo del mismo, podemos llegar a una comprensión completa del mundo del texto. *El mundo del texto* es el mundo reflejado, no el mundo creado o descrito, y este reflejo es la objetivación del interior, del ser.

1.5. El distanciamiento

La interpretación del texto es re-instalar el texto en el mundo. El lector vuelve a dar contexto al texto en el momento de la lectura y en el momento de articular el discurso. Lo instala en su propio mundo y en esta dialéctica entre la escritura y la lectura está la interpretación. Cada lectura es distinta porque cada instante es distinto, pero la obra siempre mantiene una apertura hacia la siguiente interpretación, porque allí es donde la posibilidad del texto se efectúa: delante del texto, en el encuentro entre lector y texto. Aquí es donde nace la posibilidad del lector de comprender el mundo y aquí es donde reside la posibilidad de una auto-comprensión. Porque en la interpretación el lector mismo entra en juego como categoría de producción. En el juego de la interpretación el lector es un jugador activo que contribuye a la comprensión y al resultado final de la interpretación, por eso, es importante determinar en qué consiste la aportación personal del lector, porque esto lleva al lector a una comprensión, no sólo del mundo del texto, sino, además, a una comprensión de sí mismo y de su carácter ontológico. El texto es la objetivación del mundo y la objetivación del lector en él. Por lo tanto, interpretar es comprenderse delante del texto. El texto viene a ser el estetoscopio a través del que podemos vernos a nosotros mismos y llegar a una comprensión de nuestra existencia, de nuestro *Dasein*. El texto es la mediación por la que nos comprendemos a nosotros mismos.

Es un comprender muy distinto al *cogito* cartesiano. El sujeto no se conoce a sí mismo por una intuición inmediata, un comprender que además separa el sujeto del objeto, es decir del mundo. Pero sólo podemos comprendernos:

“...mediante el gran rodeo de los signos de la humanidad de positados en las obras culturales. ¿Qué sabríamos del amor y del odio, de los grandes sentimientos éticos y, en general, de todo lo que llamamos yo, si esto no hubiera sido llevado al lenguaje y articulado en la literatura?”⁵.

La comprensión del yo es, por lo tanto, tarea de la hermenéutica. Es entrar en el juego dialéctico entre lector y texto y verse en un contexto. Ricoeur se opone al dualismo clásico entre sujeto y objeto, pero, no obstante, maneja la comprensión como una oposición entre el sujeto y algo distinto a él. La comprensión es el fruto de una confrontación entre el sujeto y la objetivación que es el texto.

La distinción que hace el francés en este aspecto entre los diferentes tipos de textos no es muy rígida. No parece dar gran importancia al género literario cuando habla de la interpretación y la auto-comprensión del sujeto. Sin embargo, según el punto de vista que defendemos en esta tesis, hay gran diferencia entre el papel del lector en relación con un texto literario y en relación con un texto científico, en los siguientes capítulos vamos a intentar determinar cuáles son estas diferencias.

Empezamos por decir que el primer acercamiento a una definición del texto en Ricoeur es una comparación con el discurso oral y ésta es la idea que sigue en su tratamiento del texto como tal. Comparte con Hans-Georg Gadamer la idea de la interpretación del texto como una dialéctica, un diálogo, no con el autor sino con el texto mismo. Argumenta que “gracias a la escritura, el *mundo del texto* puede hacer estallar el mundo del *autor*”⁶ y mantiene, además, que no sólo el mundo del autor se refleja en el discurso del texto, sino que el lector mismo puede verse reflejado en la interpretación del texto. Para conseguir este nivel de comprensión, que está por encima de una interpretación textual inmediata la que concierne exclusivamente al contenido del texto, hay que distanciarse. Aplica la palabra *distanciamiento* no en un sentido metodológico, sino como la condición de la escritura y de su interpretación. La escritura es comunicación a distancia y como consecuencia puede llevar a cierta alienación, *Verfremdung*. Pero *Verfremdung* no es sólo aquello que debe vencer la comprensión, sino un fenómeno constitutivo de ella. Sólo en la distancia vemos cada elemento del texto y sólo así vemos que el texto como objetivación está intrínsecamente vinculado a la interpretación y que la objetivación no está alejada de nuestra subjetividad. Lo que el discurso oral y el diálogo pierden y disminuyen por ser un instante lo gana el texto a través del

⁵ Ricoeur, Paul: “La función hermenéutica del distanciamiento” publicado en *Del texto a la Acción*. México: FCE, 2002, p.109.

⁶ *Ídem.*, p.104.

distanciamiento, no es un defecto sino su gran posibilidad. La base de esta posibilidad yace en el lenguaje y su estructura.

1.6. Texto y mundo

Hemos visto algunos rasgos del texto en relación con el autor y en relación con el lector. Hemos visto cómo la cadena de comprensión: autor-texto-lector en Ricoeur se divide en: autor-texto y texto-lector y que la comprensión surge de la dialéctica de los dos procesos, los dos acontecimientos en los dos mundos. Pero ahora vamos a detenernos en la relación entre texto y mundo. Por que el texto supone un problema no sólo a nivel de la interpretación, sino a nivel del texto como autonomía. ¿Qué relación tiene con el mundo extratextual y cómo se inserta en él? Relacionada con esta pregunta está la problemática del género y nos parece que la pregunta debe tratarse como dos. Por un lado: ¿Cómo se relaciona un texto científico o un ensayo con el mundo fuera del texto y cómo se acerca el lector a él? Y por otro lado: ¿Cómo se relaciona un texto literario, la ficción, con la realidad fuera del texto? ¿Cómo comprende el lector el texto? ¿Qué es lo que debe comprender el lector?

Ricoeur nos dice que el texto, en su calidad de escritura, es autónomo. Después de la fase de creación, el autor se retira. Abandona el texto después del nacimiento, cuando la función del artesano ha terminado y el texto existe de forma independiente en el mundo, es un ente. Una vez fijado en papel el texto tiene voz propia. No es el portavoz del autor y por eso la interpretación textual, según Paul Ricoeur, no es un diálogo con el autor sino una situación comunicativa muy compleja que abre la puerta a una comprensión ontológica.

Si el texto existe en el mundo como existe su autor y el lector, la tarea de la hermenéutica pasa a ser más que un simple comprender de su mensaje. Un texto no es una oración fijada en papel, no es la nota de algo que el autor quería pronunciar oralmente, es la fijación de una totalidad. Al escribirse un texto se inscribe directamente en la historia, se conserva el discurso y se convierte en un archivo disponible para la mente individual y colectiva. En un discurso oral, el hablante y el interlocutor comparten situación comunicativa, es decir, su situación temporal y espacial es común y, por lo tanto, las alusiones a la realidad, el mundo exterior al texto, son fácilmente

percibidas y verificables. Tanto que en el habla vivo el sentido ideal se inclina hacia la referencia y el sentido se pierde en su referencia, en la mostración de lo real. En cambio, el texto no permite este acercamiento por sí mismo. Todo texto tiene alguna relación con el mundo extratextual, con la realidad, porque no existe un texto absoluto. Ricoeur dice que todo texto tiene referencia y que es la tarea de la lectura llegar a esta referencia. Hasta la obra literaria tiene referencia aunque sea una referencia de segundo grado, lo cual quiere decir que el camino a ella es más largo pero no por eso menos importante, sino todo lo contrario.

Pero, ¿cuál es la verdad del texto? Hemos dicho que el texto nos puede demostrar una verdad por encima de la verdad del texto mismo. El texto es nuestra posibilidad de llegar a conocer una verdad relacionada con nuestra propia existencia. Para Ricoeur el texto es mucho más que un caso de comunicación interhumana, es comunicación a y por distancia y en el distanciamiento se revela la historicidad de la experiencia humana. Si anteriormente el concepto de distancia o distanciamiento ha supuesto un problema para la hermenéutica en su cualidad de distanciamiento alienante o perteneciente, el hermeneuta francés reinstala la idea como una posibilidad fructífera de la interpretación. Porque no entiende el distanciamiento como un alejamiento en comprensión, sino como un aplazamiento del problema verdadero del texto. El distanciamiento facilita el análisis y permite que reparemos en las categorías de producción para estudiar la estructura, el estilo, la estilización y, así, se levanta el carácter dual del texto. Distinguimos el discurso, tal y como se manifiesta en el acontecimiento del texto, del sentido, el tema, del texto y, de este modo, nos es posible vislumbrar un mundo. El trípode que sostiene la problemática decisiva de la hermenéutica es la tríada “discurso-obra-escritura”, y es aquí donde Ricoeur ve la gravedad de la cuestión hermenéutica. En esta tríada se halla el proyecto del mundo. *El mundo del texto* no se limita a ser el mundo descrito, sino que es el mundo que refleja. El texto revela dos mundos: el que se asoma en el discurso y el mundo descrito. Pero sólo se puede llegar al primero a través de un análisis de los medios usados para crear el segundo.

La hermenéutica ricouriana explica y comprende. Para él el texto abre la puerta al mundo y en última instancia al yo. De este modo, el texto es la clave epistemológica a una comprensión ontológica del ser.

Pero, ¿qué quiere decir que toda lectura intenta llegar a la referencia del texto? Si la tarea principal de la hermenéutica es descubrir el discurso de la obra y si el texto es la ventana por la que vemos el mundo del autor, por la que vemos nuestra historicidad y

nuestra subjetividad, ¿ dónde deja esto a un texto ficticio? ¿ Cómo puede el lector comprenderse ante un texto que describe un mundo imaginario, intencionalmente distinto al suyo? ¿Cómo puede comprenderse ante un mundo que es el producto de la imaginación de otro y cuyos conceptos de tiempo, lugar y cultura no pertenecen al mundo real sino al cuasimundo de la literatura?

No parece haber mucha diferencia entre comprenderse ante un texto científico y ante un texto literario-ficticio. En la interpretación entendida como la vía por la que podemos llegar a una comprensión epistemológica de nuestra existencia en todo su esplendor ontológico, lo importante es el texto y no el género del mismo. El texto es el espejo delante del que nos comprendemos. Sin embargo, hay que recordar que el espejo puede distorsionar la imagen que refleja según la forma que tiene. Todos hemos paseado por un gabinete de espejos en un parque de atracciones y nos hemos visto de mil maneras dependiendo del espejo delante del que nos ponemos. Ricoeur diría a esto que es parte del arte de la hermenéutica saber si el espejo está hecho para distorsionar la imagen y que la distorsión simplemente es otra categoría de producción. Quizás porque el camino por el que nos llega el reflejo y por el que llegamos la comprensión del mundo del texto sea más largo si se trata de poesía o de ficción, estos géneros constituyen un camino privilegiado a la comprensión ontológica.

En Ricoeur la referencia en tres tipos de textos revela un problema fundamental de la hermenéutica y sostiene que todo texto posee algún grado de referencia, hasta el más fantástico. En un texto de género no-literario, es decir, todo texto que aspira a tratar el mundo extratextual de forma directa, el problema de la referencia no supone grandes dificultades. En un discurso oral el problema se disuelve en el instante simplemente por el carácter ostensivo del discurso y por la situación compartida. En cambio, en la escritura se complica el asunto. El triángulo de Frege: Signo – sentido – referencia ilustra bien el problema. El sentido es el objeto ideal al que se refiere el signo y este sentido es puramente inmanente al discurso, su referencia es su valor de verdad, su pretensión de alcanzar la realidad. En esto se opone el discurso a la lengua. La lengua no tiene relación con la realidad, pero las palabras remiten a otras palabras que remiten a otras y así continuamente en un viaje sin fin por el diccionario. Sólo el discurso se dirige a las cosas y se aplica a la realidad. Es el discurso que verdaderamente expresa mundo. El lenguaje describe un mundo pero la verdadera expresión del mundo, de la realidad, es el discurso, tanto en el texto como en la oración. Como ya hemos dicho, la referencia de un diálogo o un discurso oral es obvia, pero en

un texto se complica. Textos científicos y ensayos suelen remitir al mundo fuera del texto, el mundo empírico, abiertamente y muchas veces tratan explícitamente datos del mundo real y, por lo tanto, podemos decir que el lenguaje intenta adoptar el carácter ostensivo o mostrativo de un discurso oral. En este contexto, nos parece conveniente argüir que una de las grandes diferencias entre un texto literario y un texto científico es exactamente ésta: el entorno y el contexto del texto. Un texto empíricamente fundado presupone una serie de criterios parecidos a los elementos de un diálogo, mientras la ficción se sitúa fuera del mundo sin alejarse de él. El texto empírico presupone el dominio de un determinado lenguaje y determinados datos ya que se dirige a una comunidad científica determinada y en esto se parece al diálogo oral donde hablante y oyente participan en el mismo “aquí y ahora”. En un texto filosófico, además de un criterio de verosimilitud, el texto mismo tiende a entrar en diálogo con otros textos y es, consecuentemente, compulsorio tener conocimiento a otros textos para entrar en el círculo de comunicación establecido. Estas exigencias no se dan en el caso de un texto ficticio. Aún así, Ricoeur insiste en que es el discurso lo que verdaderamente revela el mundo, es la estructura que revela el mundo del autor y no las palabras con las que lo describe. El mundo se expresa a través de la composición del texto y no se describe, es decir, no se revela en una totalidad semántica.

Esta postura puede parecer problemática cuando estamos hablando de ficción. Ricoeur argumenta que la referencia al mundo a través del discurso se anula en la literatura. Aquí el texto no pretende insertarse en el mundo y toda referencia a la realidad puede ser suprimida. Dice que la función de la mayor parte de nuestra literatura es la de destruir el mundo y reconstruir otro en la obra. Esto anula la referencia a la realidad de los objetos manipulables, lo que Ricoeur llama referencia de primer grado, pero crea la posibilidad de una referencia de segundo grado. Este tipo de referencia apunta a otra realidad, no la realidad extratextual, la que es la referencia de un texto científico, sino la que Husserl llama *Lebenswelt* y Heidegger ser-en-el-mundo, es decir, el mundo de las apariencias. Es la referencia a una realidad que no es la realidad dada sino la realidad posible. No es la realidad del autor ni la de lector, sino una realidad por encima de estos dos mundos. Es la realidad en todas sus variaciones imaginativas, una posible realidad.

1.7. Ficción y poder-ser

La ficción no es la imitación o el reflejo de una realidad, es la recreación de una posible realidad y, por lo tanto, el concepto de realidad en su esencia. Esto plantea un problema hermenéutico fundamental, porque la interpretación en este caso no es la búsqueda de otro, de las intenciones psicológicas detrás del texto, sino que debe enfocarse en explicitar el tipo de ser-en-el-mundo ante el texto. Si un texto científico es autónomo y siempre está revelando el mundo a través del discurso, el texto literario traslada el peso de la interpretación delante del texto e interpreta el concepto de realidad a partir de la imaginación y la posibilidad ante el texto. La ficción rompe con su contexto histórico y se sitúa por encima de la condición temporal y esto hace que se adapta a todo momento histórico, se sitúa más cerca del lector. El texto científico es autónomo en cuanto a su autor pero su estructura siempre es el testigo de un mundo, y ésta es la condición que la ficción esquiva.

Sin embargo, en su trato de la imaginación y la ideología en “La imaginación en el discurso y en la acción”⁷ Ricoeur mantiene que las fantasías y las utopías no existirían si no fuera por la ideología histórica y social de la que surgen. De la mano de Henri Desroche define una *imaginación constitutiva* que a primera vista parece paradójica, porque es una imaginación que da luz al opuesto de cada concepto. Justifica las relaciones más opuestas:

“Otra familia, otra sexualidad, puede significar monacato o libertas sexual. Otra manera de consumir puede significar ascetismo o consumo sumario. Otra relación con la propiedad puede significar apropiación directa sin reglas o planificación artificial muy detallada. Otra relación con el gobierno del pueblo puede significar autogestión o sumisión a una burocracia virtuosa y disciplinada. Otra relación con la religión puede significar ateísmo radical o celebración del culto.”⁸

Pero esta imaginación se tiene que apoyar en algo para activarse. Husserl y Heidegger estaban de acuerdo en que el ser humano a nivel ontológico se definía por su existencia y que tenía mundo. El ser humano está condicionado por el mundo en el que vive y cada articulación de vida nace dentro de un contexto. Ricoeur hereda esta idea y encuentra aquí la respuesta al problema que supone tratar utopía e ideología como opuestos conjuntos.

La misma palabra *utopía* capta el carácter doble del concepto: ningún lugar. La utopía misma se reivindica como ello, como una utopía sin territorio espacial. La utopía es un género literario declarado y como tal se aleja de la sociedad a nivel práctico y concreto.

⁷ Publicado en *Del texto a la Acción*.

⁸ *Ídem.*, p. 214.

Pero la clave está en tratar la utopía como escritura, porque partiendo de su existencia literaria, la utopía según Ricoeur pasa a ser igual que todo tipo de texto. La utopía como escritura permite ver el reflejo de la sociedad en la que está escrita y, igual que cualquier otro texto, puede ser el espejo del lector y el reflejo del mundo del autor. La escritura permite que el lector despegue hacia la utopía, pero la explicación y el análisis del texto utópico aseguran una comprensión del contexto ideológico del que ha nacido. El lector viaja a *ningún lugar* pero esto presupone un lugar y, por lo tanto, crea la posibilidad de volver sobre el mundo. Así que la utopía como texto es parecido a la definición que Ricoeur da de la ficción. La referencia evidente del texto, la referencia de primer grado, no existe, pero tanto la utopía como la ficción conectan con la realidad a otro nivel. No al nivel de los objetos manipulables, sino al nivel del poder-ser y, según había descrito Heidegger, el ser-en-el-mundo implica una comprensión del propio ser y del poder-ser.

¿Qué papel juega entonces la imaginación en esta comprensión? La imaginación es un componente fundamental en la constitución del campo histórico. La imaginación es el motor principal de la analogía y de la intersubjetividad. Mueve la capacidad de razonar analógica, es decir, la capacidad de entender las semejanzas y ver el yo del otro. El imaginario social juega un papel importante en la comprensión de la identidad y de la existencia humana, porque aquí la imaginación es el principio trascendental que capacita al yo a entender la analogía entre un yo como yo y mis contemporáneos, mis predecesores y mis sucesores. Ve el yo históricamente vinculado a los demás.

También de la imaginación nace nuestra capacidad de empatía (*Einfühlung*), cuando Husserl acude a la imaginación por transferencia para describir la *apercepción analógica* que posibilita el poder hablar de una experiencia objetiva. Yo siento dolor y placer, amo y odio, y a través de la transferencia en imaginación percibo el sentimiento y el posible sentimiento de los demás. La imaginación es, según esta definición, imprescindible para una comprensión de nuestro ser, nuestra historicidad y nuestro poder-ser, que es el fin principal de Ricoeur.

Ricoeur se atiene siempre al texto desde un punto de vista analítico y se sitúa siempre frente a él como frente a un cuadro. No se pone sentimental y no se deja seducir por la estética. Siempre tiene un pie en el suelo y como consecuencia el texto no deja de ser un campo de investigación, un objeto. Algunos de sus co-pensadores alemanes, en cambio, incluyen en su hermenéutica la experiencia estética que permite una definición nueva de la recepción e interpretación del texto y del lector. Más adelante vamos a volver a la

experiencia estética de la mano de Hans Robert Jauss, pero en el siguiente capítulo vamos a ver cómo se diferencia el acercamiento de Ricoeur al texto de un acercamiento estético y poético. Para eso nos sirve *Las Meninas* de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez cuya obra se puede considerar una invitación al juego de la ficción y de la imaginación o una demostración explícita de las categorías de producción y, por lo tanto, una ejemplificación de la manifestación discursiva e histórica.

Capítulo 2:

***Las Meninas* dentro y fuera del marco**

Si la escritura, la poesía, una obra literaria y un texto científico son la exteriorización y la objetivación de lo interior del hombre, si su estructura revela el mundo y la interpretación es la fuente de una auto-comprensión del lector, como propone Paul Ricoeur, y si leer es traducir porque toda comprensión y pensamiento es lingüístico, como propone Hans-Georg Gadamer, ¿dónde deja esto a otras artes como, por ejemplo, la pintura?

No vamos a adentrarnos en el terreno de las artes plásticas, simplemente vamos a hacer un breve paréntesis sobre un cuadro que en composición y técnica sirve como punto de comparación con el texto y, además, ilustra de forma figurativa - que manera más directa puede haber - las perspectivas y los planos de un texto.

Las Meninas de Diego Rodríguez de Silva Velázquez juega con nuestros conceptos de realidad y ficción. Se eleva por encima del tiempo y cada espectador que contempla el cuadro forma parte del juego. Pero, no deja de ser espectador frente a un cuadro siglos después de que estuvo el pintor en el mismo sitio como creador, ¿o sí?

El cuadro es una representación del pintor en pleno proceso creativo. Está pintando y le vemos con la paleta en la mano, la cabeza ligeramente inclinada y mirando hacia un punto fuera del cuadro, hacia nosotros. A su lado, vemos a tres niñas y a una enana, en el primer plano, el perro y al bufón. Un poco retirado, vemos a un hombre y a una monja, al fondo, subido en la escalera, vemos a otro hombre más.

Ricoeur dijo que el discurso de un texto se manifiesta en la estructura y que la fijación por escrito de la estructura es un acontecimiento. Es decir que la historicidad de la obra se cuelga en la pluma del escritor donde se junta con el estilo personal del autor y constituye un testimonio del hombre y del mundo. El texto se inscribe en la historia y, aún cuando el autor se ha retirado, la obra siempre va a llevar el sello del artista o artesano. En la obra de Velázquez, vemos de forma clara que lo mismo ocurre en el caso

del arte plástica. El pintor incluye a sí mismo y el crono-topos de la obra queda claramente definido por su entorno, por la situación y por los demás personajes representados. Los personajes son personas históricas reales y el espacio puede ser su estudio o un salón del palacio real, de modo que, la obra representa una situación que podría ser perfectamente real.

Las categorías de producción son explícitas y cada una de ellas se deja detectar de forma individual y apunta, a la vez, a la totalidad. Igual que en el caso de una interpretación textual, según las pautas de Ricoeur, el cuadro permite apreciar la técnica de la pintura de cerca y apartándose de ella el espectador puede contemplar la totalidad. El distanciamiento es necesario en la contemplación del cuadro igual que en la comprensión del texto. Sólo así se comprende y se aprecia la totalidad y, más importante, sólo así el espectador se comprende a sí mismo ante la obra. Un estudio cercano del cuadro de Velázquez deja ver cada pincelada, cada color y cada plano, pero sólo apartándose es posible ver lo que realmente es.

Las Meninas es el espejo perfecto para el espectador. Si seguimos las pautas del hermeneuta francés del siglo XX y estudiamos detenidamente el cuadro de cerca, es decir, si aspiramos a explicar la composición y el estilo del cuadro aislando cada una de las categorías de producción, descubrimos a nosotros mismos y el cuadro en su historicidad. La mirada del pintor está dirigida hacia un punto fuera del cuadro, la infanta gira la cabeza y mira hacia el mismo punto. También lo hacen la enana y una de las cortesanas, de reojo y con la cabeza levemente inclinada. Todas sus miradas acaban en el mismo punto: en el espectador. Nosotros estamos contemplando el cuadro y ellos nos están mirando a nosotros. Formamos parte de la acción.

2.1. El espejo y la mirada

Si hacemos preguntas al cuadro, como haría Gadamer a un texto, encontramos algunas respuestas. Siempre hay que hacer las preguntas adecuadas y las que el texto está habilitado a contestar. El cuadro es una puerta a la historia, y si la abrimos y entramos, cruzamos el umbral a lo que puede ser un salón del Alcázar de Felipe IV. Allí vemos a un pintor retratando a alguien. Detrás del pintor, en la pared, se ven dos grandes cuadros y en el centro hay un marco más oscuro y grueso que los demás: el marco de un espejo.

El espejo refleja el plano fuera del cuadro, refleja el sitio donde estamos nosotros. Refleja lo que ve el pintor, lo que está pintando. Vemos su lienzo, pero no su creación, ésta está reflejada en el espejo detrás.

Los personajes miran hacia nosotros, todos miran hacia el origen del reflejo en el espejo, nos hacen partícipe en el cuadro. Nos vemos y nos comprendemos a nosotros mismos en un contexto determinado, estamos fuera de la obra y a la vez dentro de ella. Estamos en una sala del Prado y, al mismo tiempo, en el Alcázar. Nos encontramos en el siglo XXI y también en el siglo XVII. Comprendemos nuestra identidad histórica a través de una explicación y de un estudio de la composición y la estilización de la obra. Tenemos aquí una obra que, si nos limitamos a interpretarla y analizarla a nivel técnico-estilístico, a nivel sintáctico y semiótico, nos enseña cada uno de los elementos de su totalidad de manera explícita. El autor se auto-retrata y retrata al espectador. La relación autor/pintor – obra – lector/espectador se define claramente. El discurso se manifiesta en la composición y la colocación de cada uno de los personajes. La luz que ilumina a la infanta y no a sus cortesanas revela su preferencia frente a los demás. Ella es el centro de la atención del espectador y el espectador es el centro de la atención de ella. Surge una dialéctica entre la mirada de los personajes del cuadro y la del espectador, entre los dos mundos, y esta dialéctica es la que para Ricoeur es tan fructífera ya que es ella la que permite al espectador o al lector llegar a una comprensión del mundo del texto, es decir, el mundo que se refleja tanto en la forma como en el contenido de la obra.

Las Meninas parece ser el testimonio de una situación determinada y los rostros reconocibles hacen que la obra sea verosímil. Los personajes son claramente reconocibles. Todos tienen nombre propio: La infanta Margarita, doña María Agustina Sarmiento, Nicolas Pertusato y Velázquez mismo.

El cuadro posee referencia de primer grado y la situación concreta establece el mundo común entre el autor y el espectador, no sólo parece real sino verdad. Es un instante, pero un instante eterno, porque la dialéctica entre las miradas dirigidas desde el cuadro hacia nosotros y nuestra mirada fijada en ello se inserta de forma casi automática el cuadro en un contexto determinado y, a la vez, nos inserta a nosotros en un contexto e historicidad determinada. El cuadro cobra vida debajo de nuestra mirada y nosotros nos comprendemos a nosotros mismos debajo de la suya, igual que en la interpretación ricoeuriana del texto.

Pero el cuadro nos demuestra algo más, algo que no incluye el estudio analítico de Ricoeur. Ricoeur se acerca al texto como unidad lingüística y su disección de cada

elemento le permite comprender el texto como tal, pero no se asoma al texto. Contempla el cuadro, investiga, interpreta y comprende, pero le preocupa exclusivamente la forma y la relación forma-mundo, es decir, el texto como estructura y mundo. El verdadero mundo del texto está en el discurso y en la posibilidad de auto-comprensión. Le falta arrojarse a la ficción y envolverse en un mundo que no es aplicable a la matematización. La metáfora y la ficción constituyen, incluso para él, un camino privilegiado a la redescritión de la realidad y entran en relación con el mundo a otro nivel, el nivel del *Lebenswelt*, pero existen vínculos fuertes a la realidad extratextual. El lenguaje inserta el texto en la realidad, y el texto o la pintura vienen a ser testigos de la existencia humana desde un punto de vista epistemológico y ontológico, pero dejando de lado la experiencia estética. Ricoeur inserta también la experiencia provocada por un texto y una obra literaria en una racionalidad que le ayuda a seguir el camino trazado para una comprensión de mundo, siendo este camino corto o largo.

Michel Foucault dice en su estudio del cuadro de Velázquez⁹ que quizás haya en el cuadro una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre. El cuadro representa una realidad. Los rostros visibles, las miradas, los gestos, todo apunta a una realidad, es la reconstrucción de una realidad. Pero hay un punto detrás del pintor que abre otro espacio: el espejo. En el espejo hay dos reflejos dibujados con mucho menos detalle que los demás personajes. Sus siluetas son borrosas pero se dejan percibir y reconocer con la ayuda de la imaginación del espectador. El espejo atrae al espectador. Refleja al rey y a la reina, pero debería incluir al espectador y al pintor que se encuentran en el mismo punto espacial que los reyes. Michel Foucault dice que debería estar en el espejo la mirada que ha ordenado el cuadro y aquella para la que se despliega, pero por estar presentes en el cuadro no pueden alojarse en el espejo. El pintor está pintando y el espejo atrae al espectador al interior, porque la función del espejo es atraer a aquello que le es íntimamente extraño como es el espectador. De este modo, encontramos que el cuadro juega un doble juego, el juego de la realidad y el juego de la ficción.

En el primer plano, que es el plano que a primera vista capta el interés del espectador, la mirada de la infanta se une a la mirada del espectador, detrás está el pintor que en plena actividad demuestra que se trata de la representación de una situación real, una situación

⁹ Foucault, Michel: "Las Meninas", *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1989.

de representación clásica, el pintor está representando a alguien, a los reyes, éste es el juego de la realidad.

Velázquez deja su huella e inserta el cuadro en un contexto determinado. Pero en la pared del fondo está el espejo y la puerta abierta donde se ve una escalera. Aquí se deja ver un hombre subiendo o bajando la escalera, de lado mirando hacia el salón, su perfil es mucho más claro que el de las siluetas del espejo. Él es real, está allí en la escalera y el reflejo del espejo no. Los reyes están fuera del cuadro, en un punto ficticio, no están allí pero existen. El espectador es atraído hacia el centro del cuadro, de modo que pasa de ser espectador a distancia a formar parte del cuadro. El espejo y la puerta abierta del fondo son los puntos decisivos para el juego de la ficción.

2.2. El Juego de la Ficción

Si analizamos el cuadro exclusivamente a nivel compositivo no dejamos de ser espectadores y el cuadro acaba allí donde ya no se ve. Pero si nos atrevemos a jugar el juego de la ficción y hacernos las preguntas pertenecientes a este tipo de juego como: ¿Qué hay al final de la escalera? ¿Quién es el desconocido de la escalera? El cuadro nos da otras respuestas. La escalera se sale del cuadro y está fuera de nuestro alcance inmediato, pero si cruzáramos el umbral de la sala dejándonos seducir por la imagen borrosa del espejo, nos trasladaríamos al centro del salón desde donde podríamos asomarnos por la puerta y mirar hacia dónde nos llevaría la escalera. Si nos sometiésemos al cuadro podríamos movernos dentro de él y ya no habría límites para lo que podríamos hacer. Estaríamos en el mundo de la ficción y allí no acaba el cuadro allá donde ya no se ve, sino que se abre un mundo entero. Allí seríamos lo íntimamente extraño que no se confronta a él sino que está dentro del cuadro. Es decir que si se analiza la forma de la obra para insertarla en un contexto determinado siempre va a resultar en una confrontación. Si nosotros, los espectadores, miramos el cuadro para entender lo que hay fuera del marco, el marco no deja de ser una frontera, la frontera entre realidad y ficción, entre mundo y mundo representado o reconstruido.

El acercamiento de Paul Ricoeur no deja de ser una confrontación entre el sujeto, lector o espectador, y objeto, texto o cuadro, pero si nos atrevemos a participar en el juego de la ficción y enfocar principalmente en lo que hay dentro del marco, el cuadro abre la

puerta a un universo que no apunta al mundo fuera del texto o del cuadro sino a un mundo paralelo, el mundo de la ficción.

Aquí está, a nuestro modo de ver, la diferencia más importante entre el texto literario-ficticio y el texto científico, entre el relato y el ensayo: sus relaciones con el mundo son distintas. El estudio hermenéutico interpreta los elementos dentro del marco del cuadro para llegar a conclusiones sobre lo que hay fuera de él apoyándose exclusivamente en el estudio de la forma, el estilo, la estructura y el discurso, mientras el estudio literario analiza tanto la forma como el contenido para llegar a conclusiones sobre un universo ficticio, y el vínculo entre el universo ficticio y el universo extratextual es el lector, el lector participa en los dos universos. El problema surge cuando los ensayos pretenden hablar del mundo del lector y del lector mismo. Un análisis hermenéutico basado en el estudio de la forma de la obra le concede al lector la posibilidad de comprenderse *ante* la obra, el lector se mira al espejo del texto que se le revela a sí mismo y su entorno, es decir, su condición ontológica, su *Dasein*. Dialoga con el texto y como el texto *per se* es una entidad lingüística es una manifestación del carácter lingüístico del ser humano, sin embargo, no deja de ser un diálogo entre el sujeto y otro, el lector es distinto al texto, es “lo íntimamente extraño”, como dice Foucault, pero con énfasis en “extraño”. Consecuentemente, el texto no deja de ser un objeto de investigación.

En cambio, el texto literario incluye al lector. El lector pasa a ser lector implícito, forma una parte activa de la creación del argumento y no se limita a percibir y analizar. En los capítulos siguientes, vamos a ver en qué aspectos es distinto el papel del lector en relación con los dos tipos de textos y vamos a enfocar en la recepción del texto. Ahora nos limitamos a proponer que en la interpretación de un texto científico y filosófico es posible que el lector se comprenda ante la obra en dialéctica con ella, pero siempre va a ser la comprensión de una situación y un instante determinado. El texto científico sólo deja ver aquello que está capacitado a reflejar, en este sentido es cerrado y finito, mientras la interpretación de un texto literario le permite al lector, al no atenderse exclusivamente a la forma sino a la forma, al contenido y a la experiencia, comprenderse ante y dentro de la obra. Comprende su situación ontológica y el mundo extratextual, su ser, a través de la estructura objetiva del texto y comprende su posibilidad ontológica, su poder-ser, a través del contenido. Además, el texto literario es abierto y vivo, exige la imaginación y la participación activa del lector para concluirse en él. El texto literario esconde, por lo tanto, una posibilidad más allá del texto científico, porque no sólo explica el mundo, sino que lo acerca al lector.

2.3. La imaginación y la obra

Philippe Sollers¹⁰ dice que Dante en su *Divina Comedia*, al tratar el mundo como si fuera un libro, consigue igualar el juego interpretativo. El libro se relaciona con el mundo de la misma manera que el mundo con un libro. Esto significa que el lector interpreta el libro de la misma manera que interpreta el mundo. Lo mismo ocurre en el caso de *El Criticón* de Baltasar Gracián y lo mismo ocurre en el caso de *Las Meninas*. Tanto la tarea de la interpretación de un texto como la tarea de la interpretación del mundo exige una fuerza creativa y constitutiva de la conciencia: la imaginación. Pero hay que distinguir entre dos usos de la imaginación, podríamos llamarlos: la imaginación creativo-inventiva y la imaginación deductiva la que se aproxima a un uso racional.

Velázquez nos contempla a nosotros de la misma manera que nosotros a Velázquez, pero sólo el uso de la imaginación más allá de una simple percepción nos permite subir la escalera y hacer un viaje por un universo distinto al nuestro. Velázquez usó su imaginación a la hora de pintar lo que no veía detrás de su espalda, y nosotros como espectadores seguimos su uso de la imaginación cuando nos imaginamos quién puede ser el hombre misterioso de la escalera y a dónde nos lleva la escalera. La imaginación del lector es la continuación de la imaginación del autor, pensamos con la obra. El cuadro nos da algunas pistas para el uso de la imaginación, pero no nos quiere obligar. Nuestra imaginación ejerce libremente gracias a los puntos suspensivos como, por ejemplo, el espejo y la escalera sin fin. En cambio, un texto filosófico nos hace usar la imaginación de otra manera.

El texto científico o filosófico no exige un uso de la imaginación casi lógico-especulativo. Trata de imaginarse las posibles relaciones entre las cosas, sean éstas la relación entre texto y mundo o la relación de causalidad entre las cosas. Es el mismo uso de la imaginación que aplicó el neandertal cuando empezó a crear herramientas para adaptarse a un entorno demasiado salvaje para las condiciones físicas del ser humano. Es una imaginación que engendra saber nuevo o conocimiento innovador, que tiene

¹⁰ Sollers, Philippe: *La escritura y la experiencia de los límites*. Caracas: Monte Ávila, 1992.

efectos prácticos y cambia de forma directa a nuestro esquema de conocimientos. Cada paso hacia un saber nuevo es un atreverse y un imaginarse algo distinto, el tipo de imaginación que amplía el conocimiento actual y que cambia la tradición científica existente. Pero existe, como ya hemos señalado, otro tipo de imaginación. Una imaginación artística y soñadora. Es la imaginación que crea ficción y utopía, la imaginación que crea imágenes sin origen empírico. Este tipo de imaginación es la que nos hace construir y reconstruir mundos, nos provoca ensueños y nos hace despegar hacia otra esfera. Puede estar o no provocada por una imagen, una experiencia o una metáfora, pero cuando ha despegado vuela en completa libertad y ejerce sin criterio de veracidad ni de verosimilitud, su espacio es un espacio libre. La imaginación relacionada con un texto filosófico es una imaginación que se refiere al mundo fuera del marco del texto, mientras la imaginación provocada por una obra literaria se mueve tanto dentro como fuera del marco. Vamos a reparar en el concepto de la imaginación presentado por Sartre en su estudio fenomenológico de la conciencia trascendental en otro capítulo. Pero antes de llegar hasta allí, volvemos al texto y la interpretación textual de la mano de Hans-Georg Gadamer.

Capítulo 3:

La hermenéutica filosófica y la experiencia lingüística

Ricoeur lleva a cabo la interpretación del texto como un testimonio de la historicidad y de la existencia humana, de modo que el texto se convierte en clave para la comprensión de nuestro ser. El texto viene a ser el punto desde el que el francés comprende el mundo y al yo. Sólo porque el yo es articulado en la literatura y en los textos en general podemos comprendernos a nosotros mismos y nuestra existencia. Nos comprendemos mediante “el gran rodeo de signos de la humanidad depositados en las obras culturales”¹¹, es decir que el ser humano se comprende a sí mismo, porque se comprende ante un texto, se mira al espejo mágico que es el texto. El texto revela tanto el *Dasein* del autor como el del lector, pero sólo si es sometido a una disección y un análisis formal. El texto es la exteriorización y objetivación de lo interior a lo cual sólo se puede acceder a través de una interpretación de las categorías de producción. En esto se parecen todos los textos según el francés y el texto literario no es diferente del texto científico. Su interés se centra en un estudio de lo que llama: *El mundo del texto*, el texto como acontecimiento. Incluye todo lo que ha sido fijado en papel en el momento de convertirse en escritura, es el discurso, el estilo del autor, la composición y estructura de la obra. Estos elementos constituyen el verdadero núcleo hermenéutico del texto, no se encuentran en el análisis narrativo, sino en un análisis de símbolos y de signos.

Hans-Georg Gadamer, en cambio, apunta su hermenéutica en otra dirección. Para el alemán el texto también desempeña un papel importante a nivel hermenéutico, pero no por ser la exteriorización de lo interior, sino por ser lingüístico y sometido a lectura. En el primer tomo de *Verdad y Método*¹² (*Wahrheit und Methode*) el texto no es realmente el centro de su atención, pero en el segundo tomo y en varios de sus artículos posteriores profundiza los primeros estudios. Define toda experiencia como lectura y distingue entre el texto literario y el texto filosófico cuando habla del texto “eminente” y

¹¹ Ricoeur, Paul: *Del texto a la Acción*. México: FCE, 2002, p. 109.

¹² Gadamer, Hans-Georg: *Verdad y Método (Tomo I)*. Salamanca: Sígueme, 1977.

la relación que mantiene el texto poético con el mundo extratextual. Pero su camino a los géneros literarios es largo y primero se detiene en lo fundamental para el pensamiento, para la experiencia hermenéutica y para el texto: el lenguaje. Vamos a seguirle la pista y detenernos en el texto como escritura para definir en qué consiste la tarea hermenéutica.

3.1. Texto y Traducción

Gadamer dirige la tercera parte del primer tomo de su obra principal *Verdad y Método* a un análisis del lenguaje, una definición del lenguaje especulativo y, aquí, el texto ocupa una posición fundamental, ya que ejemplifica de manera evidente la tarea de la hermenéutica filosófica en su esencia.

Interpretar un texto es dialogar con él y la lectura de un texto es mantener una conversación. Es aquí, con la conversación, donde Gadamer empieza su camino hacia una caracterización del lenguaje. Vamos a hacer el camino con él para entender dónde yace la posibilidad de un texto ficticio o poético.

La conversación o el diálogo sólo pueden llevarse a cabo si existe un ámbito de acuerdo. Este ámbito de acuerdo asegura que los interlocutores comparten las condiciones de la conversación, es decir, se aseguran de hablar de la misma cosa y de aplicar el mismo lenguaje. Sólo si hablan el mismo lenguaje y si hay consenso sobre *la cosa* del diálogo es posible llegar a un objetivo final. Si hay lengua y lenguaje común existe la posibilidad de llegar a una sentencia compartida. La conversación es un intercambio de pareceres u opiniones y cada uno de los interlocutores intenta ponerse en el lugar del otro. Esta situación cambia si los interlocutores no hablan el mismo idioma y si hace falta un intérprete. El término español señala de manera obvia en qué consiste la dificultad: una traducción no evita ser una interpretación. El intérprete debe reproducir una idea y esto implica cierto grado de ceguera para reproducirla de manera exacta en un lenguaje equivalente al original. Tal tarea es evidentemente imposible en tanto que comprensión es interpretación y el intérprete debe comprender lo que traduce para poder reproducir la intención del enunciado, de modo que cada diálogo producido a través de un intérprete duplica la cadena de comunicación. Interlocutor – lenguaje – interlocutor se convierte en: interlocutor-lengua/lenguaje-intérprete-lengua/lenguaje-interlocutor. Lo

mismo ocurre con la traducción de textos. Aquí la tarea del traductor es reproducir la intención (el tema) del texto.

Antes vimos que Ricoeur encontró en el discurso del texto el verdadero testimonio textual y que el discurso se manifiesta como acontecimiento a través de la estructura del texto. Cada proceso o acontecimiento de escribir refleja un discurso distinto ya que el discurso no es producto del autor y no es expresado explícitamente con palabras, sino que se asoma al texto independientemente de la voluntad del escritor. Por lo tanto, la traducción de un texto doscientos años después de su primera edición, consecuentemente, supone un cambio de discurso, y si el discurso ha cambiado el texto cambia. Un texto traducido es un texto cambiado, es otro texto. Para Gadamer es inevitable que las ideas del traductor se mezclan con las ideas del autor originario expresadas en el texto, lo cual significa que una traducción es la suma de las ideas del texto y las del traductor.

Gadamer considera que el autor al escribir un texto determina un tema, siembra una intención en el texto y el proceso de lectura debe liberar esta intención. Esto sólo se hace dialogando con el texto, no con el autor sino con el texto mismo. El lector desvela el tema, la verdad del texto, y participa de este modo en el sentido del texto. Desvelar la intención no puede hacerse desde un punto de vista neutro, siempre es el resultado de un encuentro al que el lector aporta su propia opinión o prejuicio. Por eso, la comprensión de un texto no es una mera asimilación de información, sino el resultado de un proceso mucho más complejo, un diálogo, un intercambio de opiniones, una *fusión de horizontes*. Para Gadamer, como para la tradición hermeneútica en general, interpretación y comprensión son inseparables. Dilthey nos hizo pensar que la interpretación es el paso anterior e inseparable a la comprensión, mientras Gadamer parece juntar las dos aún más y sostiene que la forma de realización del comprender es la interpretación. El texto explicita este suponer de forma evidente ya que su único medio es el lenguaje y precisamente el lenguaje es clave para la ontología hermenéutica. No sólo el encuentro con el texto es lingüístico, sino que nuestra experiencia del mundo es lingüística.

3.2. El lenguaje especulativo

El lenguaje es más que un medio universal que facilita la comunicación interhumana, es nuestra condición de ser. Está intrínsecamente vinculado al pensamiento y a la experiencia del mundo. Hans-Georg Gadamer hereda de Platón y del mundo griego varios conceptos importantes en su filosofía, entre ellos el *logos*. Cuando Gadamer habla de la verdad de la palabra alude a la palabra como la razón para la que la verdad sea. La palabra y el enunciado nos capacitan a juzgar entre verdadero y falso lo cual los concede una función instrumentalista además de un carácter ontológico. El lenguaje caracteriza la existencia humana tanto en el interior como en el exterior, es decir, en la comunicación con los demás y también consigo mismo. Todo hablar es un decirse porque la conciencia es lingüística. El lenguaje no se limita a ser un medio por el cual nuestros pensamientos tienen que filtrarse para publicarse. Las ideas son ya en sí lingüísticas, lo que convierte el lenguaje en el centro de la experiencia hermenéutica. El lenguaje no es una representación del mundo sino que *es* mundo. La cosa no se reduce a una entidad lingüística para poder ser comunicada o pensada, la palabra la acompaña incesantemente, forma parte de ella. Acceder al lenguaje no quiere decir adquirir una segunda existencia, porque el modo en el que algo se presenta a sí mismo forma parte de su propio ser. Aquí se aloja el carácter especulativo del lenguaje: todo lo que es lenguaje es una unidad especulativa que es, a la vez, un *ser* y un *presentarse* (*sich darstellen*). Esta distinción, sin embargo, es indistinta. Es decir, siempre accedemos a la cosa a través del lenguaje. El lenguaje es el espejo en el que nos son mostradas las cosas detrás de nuestra espalda o la luz que ilumina el mundo en el que vivimos. Si quitamos el espejo o si apagamos la luz ya no vemos. “El habla se comporta especulativamente en cuanto sus palabras no copian lo que es, sino que expresan y dan palabra a una relación con el conjunto del ser”¹³, en esto consiste el carácter especulativo del lenguaje. El ser se asoma en el habla y es articulado en el lenguaje, es una dialéctica entre dos unidades inseparables dentro de la misma cosa.

En el campo de esta distinción indistinta también se encuentran la finitud del hombre y de la palabra. La palabra siempre alude a la totalidad de palabras y nunca se encierra en su propio significado. Por un lado, el hablar presupone el uso de palabras previas con un significado general, pero, por otro lado, existe una formación continua de conceptos a través de la que se desarrolla la vida misma de los significados. Es decir que el lenguaje es vivo y es el eterno acompañante del hombre. El lenguaje es la forma espiritual de la

¹³ *Ídem.*, p. 561.

cosa lo cual no significa que su existencia sea secundaria respecto a la cosa, porque las palabras son reales y verdaderas al mismo nivel que la cosa, son dos caras de la misma entidad. El lenguaje es la cosa misma en su representación, participa en ella.

Gadamer no estudia el lenguaje especulativo como haría un lingüista. El lingüista se preocuparía por la lengua como acepción del mundo, pero Gadamer concede al lenguaje una posición primordial en su ontología. Todo ser es un representarse que se representa en el lenguaje y el lenguaje existe en virtud de aquello que se ha hablado y transmitido en él. Pero da un paso más al mantener que “el lenguaje es el lenguaje de la razón misma” y “el que tiene lenguaje tiene mundo”¹⁴. De modo que el lenguaje se convierte en el aspecto universal de la hermenéutica, porque es en él que se reúnen hombre y mundo y es por la estructura especulativa del lenguaje que podemos acceder a un todo de sentido. Toda experiencia se desarrolla a partir del centro del lenguaje el que hace referencia a todo, sólo allí se puede mediar la esencia histórica-finita del hombre consigo misma y con el mundo¹⁵. Entendido de esta manera, el lenguaje nos facilita el acceso al comprender, porque aquello que es objeto de comprensión se presenta por sí mismo a la comprensión presentándose o *re-presentándose* (*darstellen*¹⁶) a través de él.

La estructura especulativa del lenguaje es, por un lado, donde se revela el ser, la verdad, y, por otro lado, nuestra vía para llegar a ella, es la verdad y es el método.

Si entendemos el lenguaje y la palabra como hace Gadamer adoptan un significado más allá de la lengua o la palabra como las entendía Ricoeur. Porque aunque la palabra sea algo distinto a lo que accede a ella, sólo es palabra en virtud de aquello que se presenta en ella, la palabra no debe entenderse exclusivamente como aquello que nos habilita a comprender, sino como parte del mismo comprender. Como resultado, el texto viene a ocupar un papel principal en la hermenéutica filosófica de Gadamer en cuanto su único medio es el lenguaje. El texto sólo es posible gracias al lenguaje y el lenguaje sólo tiene sentido porque el texto, la intención del texto, se articula en él.

¹⁴ *Ídem.*, p.542.

¹⁵ *Ídem.*, p.548.

¹⁶ El sustantivo “Darstellung” y el verbo “darstellen” no se dejan traducir al castellano sin cierta dificultad. Una solución frecuente es “representación”, pero dado que representación conlleva una idea de subordinación al ser no es, en este caso, del todo idónea. Añado el término alemán donde necesario para no causar confusión.

3.3. Texto y Tiempo

Lo escrito no es un testimonio del pasado. Es la continuidad de la memoria porque el texto no es un documento que una vez por todas pone de manifiesto la opinión de su autor. Gadamer y Ricoeur están de acuerdo en que el texto es autónomo y que el autor es el artesano que se retira después de sembrar la intención, el tema, en el texto. Es el texto el que hace hablar a un tema en el acto de lectura e interpretación. Para Gadamer el texto cobra vida de nuevo al ser leído y se convierte en un *tú* con el que dialoga el lector en un acontecimiento en el cual coexisten pasado y presente, texto y lector. La interpretación de un texto es entrar en diálogo con él y en esto se parece a la conversación oral y momentánea. Ricoeur analiza el texto como testigo del tiempo lo cual lo convierte en la principal clave para una comprensión de la historicidad humana, ya que el texto facilita comprensión a nivel psicológico y cultural del hombre y de su mundo. Pero para Gadamer la distancia temporal entre lector y autor, entre la creación del texto y el momento de su lectura, es simplemente ocasional, el diálogo entre lector y texto es un diálogo como cualquier conversación oral. Coexisten, los dos son presentes al mismo nivel y en el mismo instante. El alemán no busca insertar al hombre en una historia o contexto, sino que busca un método de acceder a la verdad por encima de la historia, busca el carácter universal del hombre. Por eso vemos, en Gadamer, más atención al contenido del texto y no, como en Ricoeur, un principal interés por la forma. Esto le permite al alemán distinguir entre ficción y prosa, ya que los dos géneros se relacionan con la verdad a distintos niveles.

En Ricoeur la distinción entre los dos géneros se caracteriza en mayor grado por sus distintas vías metodológicas aplicadas para llegar al mundo del texto. Gadamer considera que la literatura ocupa una posición privilegiada frente al ensayo, porque se sitúa fuera del tiempo. El diálogo con un texto literario es infinito y atemporal, porque la literatura es superior frente a los textos didácticos en tanto que no responde a los mismos criterios de verdad o falsedad. El texto literario se desarrolla en un espacio de libertad lo cual lo coloca por encima de los demás textos.

Hans Robert Jauss¹⁷, a pesar de encontrar gran inspiración en su paisano, señala que Gadamer se contradice cuando sostiene, por un lado, que la hermenéutica literaria es la tarea de interpretar la tensión existente entre texto y presente y, al mismo tiempo, pretende que esta interpretación se realice a través de un movimiento dialéctico de ida y vuelta, entre respuesta originaria y pregunta actual, pero en un instante de igualdad. Este

¹⁷ Jauss, Hans Robert: *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*. Madrid: Taurus, 1986, p. 23.

método dialéctico concretiza el sentido del texto siempre de una manera diferente ya que el diálogo siempre es original. Las preguntas dirigidas al texto siempre son distintas y, por lo tanto, las respuestas encontradas también lo son. Como resultado la comprensión se enriquece y se concretiza progresivamente en cada interpretación. Esto, según Jauss, no encaja con la idea que presenta Gadamer en el “Epílogo” de *Verdad y Método* donde intenta salvar el pasado concediendo a la obra clásica una superioridad y libertad de origen que no poseen otras obras. Más adelante vamos a detenernos en la descripción que hace Gadamer del texto poético para entender mejor este punto crítico. Por ahora vale con señalar que Gadamer no se atiene a la hermenéutica literaria como hacen Jauss y Ricoeur, cuando pretenden encontrar en la literatura, como en todo género textual, un testimonio de la historicidad humana, sino que el enfoque de Gadamer se aproxima más a la idea de Heidegger cuando éste describe el arte y la poesía como próximas a la verdad¹⁸. Para Gadamer todo texto es igual a nivel histórico porque la interpretación es instantánea y el diálogo con el texto no aspira a vislumbrar el carácter histórico sino a revelar la verdad. En este aspecto la literatura y el arte, al ser una realidad creada, se sitúa más cerca de la verdad del ser.

Heidegger dice que la obra de arte únicamente existe gracias al reino que se abre en ella. Considera la obra de arte una cosa, un ente, es decir, posee existencia, es un ser-creado. En la apertura de la obra yace la posibilidad de verdad. La verdad accede a la obra con la posibilidad de manifestarse siendo. La obra de arte sólo es porque es creada, antes no era y posteriormente nunca volverá a ser. Es una creación que en la producción instala la verdad en la obra, no es la verdad sobre algo, sino la verdad que en la producción accede a la obra de arte a través de la apertura del ente:

“Puesto que pertenece a la esencia de la verdad arreglarse en el ente, precisamente para llegar a ser verdad, por eso yace en la esencia de la verdad la referencia a la obra, como una posibilidad extraordinaria que tiene la verdad de ser siendo en medio del ente mismo.”¹⁹

La obra de arte es la única posibilidad que tiene la verdad de manifestarse en su ser más puro, no es la verdad sobre algo sino *la verdad*, sin más. Heidegger dice que cuando la ciencia llega a la verdad más allá de lo correcto, es filosofía. Es decir, la ciencia se ocupa de la verdad sobre algo no de la verdad en sí, la esencia de la verdad, como hace

¹⁸ Heidegger, Martin. *Arte y Poesía*. Madrid : Fondo de cultura económica, 1958. En este volumen aparecen dos ensayos: “El origen de la obra de arte” y “Hölderlin y la esencia de la poesía” traducidos al español por Samuel Ramos. El primero fue publicado por escrito en alemán en 1952 y el segundo en 1937, pero habían sido leídos por su autor en conferencias con diferencia de algunos meses.

¹⁹ *Ídem.*, p. 98

la filosofía, y con la intencionalidad hacia el arte que concede en el pasaje citado a la verdad ha dado el primer paso hacia la formulación de la proximidad ente pensamiento (filosofía) y arte, el paso definitivo lo da en las conferencias publicadas en español bajo el título *De camino al habla*.²⁰

La influencia de Heidegger sobre Gadamer es evidente. Más adelante vamos a ver que también Gadamer ve una posibilidad extraordinaria en el arte. El lenguaje especulativo tiene su verdadera posibilidad en la poesía, porque no está al servicio de nada más que la verdad misma que habita en la obra. La poesía y la literatura siempre hablan la verdad de su manera y el diálogo con estos textos es inagotable. No responden a criterios de verdad expuestos en parámetros extratextuales y por eso el diálogo es directo e íntimo, el lector está sólo con el texto en un instante y la verdad que transmite la obra está presente en el diálogo en su disfraz más desnudo, aquí la verdad se revela en su carácter más puro. Es una verdad que sólo es porque se manifiesta en la obra, la obra sólo es porque es creada y como creación es real y la verdad habita en ella.

3.4. El diálogo y la pregunta

La dialéctica entre pregunta y respuesta es el núcleo del lenguaje y es de este núcleo que sale la interpretación del texto. El lector hace preguntas y el texto las responde. Una conversación parte de un *ámbito de acuerdo* con la posibilidad de llegar a una sentencia compartida mientras el diálogo textual se basa en un encuentro entre opiniones, es una *fusión de horizontes*. El centro del lenguaje es la pregunta y en la interpretación, el diálogo con el texto, se crea una dinámica en la que el que pregunta se convierte en el preguntado. El texto cobra vida de nuevo al ser preguntado y se convierte en un *tú* que pregunta al interlocutor. En este instante, en un momento compartido, el *tú* del texto se sitúa frente al lector y posibilita la fusión de horizontes. Pero el lector tiene que estar en condiciones para leer el texto, tiene que hacer las preguntas a las que el texto está preparado para contestar. No se trata de buscar cualquier respuesta sino de dirigirle al texto las preguntas adecuadas.

²⁰ Heidegger: *De camino al Habla*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002, (Incluye las conferencias: “La esencia del habla”, “La palabra”, “El camino al habla”, versión castellana por Ives Zimmerman).

Pregunta y respuesta preceden a la dialéctica de la interpretación que mantiene una relación interna con la comprensión. La interpretación se basa en la lingüística y desaparece cuando se da la comprensión. La comprensión es verdaderamente especulativa porque es inasible en su propio ser, pero en la dialéctica entre ser y lenguaje, entre comprensión e interpretación, demuestra su carácter especulativo, nos revela la imagen del espejo. Por lo tanto, la interpretación de textos es idónea para llegar al comprender, para fomentar comprensiones nuevas, porque en el instante lingüístico que es el diálogo se encuentran cara a cara tradición y presente, dos opiniones distintas con posibilidad de fusión.

Esta lectura de Gadamer le acerca al concepto hegeliano de experiencia (*Erfahrung*) como clave para el conocimiento y a la dialéctica fructífera: tesis – antítesis – síntesis. En el diálogo las opiniones se enfrentan como un “für mich sein”, ser para mí, y no “an sich sein”, ser en sí, de modo que posibilitan un reconocer del conocimiento nuevo para poder incluirlo como parte de la conciencia y elevarse a un nivel de conocimiento más alto y más completo. Para Gadamer una condición fundamental para la situación hermenéutica es la opinión del lector y la opinión que expone el texto. Cuando las opiniones se abren hacia su contrapartida y entran en dialéctica surge la fusión de horizontes y aquí yace la posibilidad de llegar al saber. Aquí se encuentra la posibilidad de conocer la verdad, ampliar el conocimiento y elevar el *episteme*. La apertura a esta situación cognoscitiva es la pregunta. La pregunta suspende la verdad de la cosa desde una determinada orientación de sentido y abre así el horizonte de sentido de la cosa, aspira a saber lo que no se sabe. De esta manera, Gadamer concede primacía hermenéutica a la pregunta, porque la pregunta bien planteada es la clave de la comprensión. Por una parte, la pregunta da un paso atrás respecto a la articulación *apophántica* y suspende la verdad o falsedad del enunciado para volver a plantear y decidir la respuesta. Por otra parte, la verdad o la falsedad del enunciado no pueden resolverse sólo desde el ámbito del enunciado mismo y la pregunta siempre conlleva cierto grado de apertura hacia el conjunto del ser. La pregunta supone una posibilidad de replantear una respuesta, de negarla o reforzarla, falsificar o verificar, porque entra en algo y, al mismo tiempo, en su contrario. Siempre va a contribuir a la comprensión. Entrar en diálogo con un texto es entrar en un juego de pregunta y respuesta, pero el juego no empieza por la primera pregunta. Todo comienza es final y todo final es comienzo. El texto es la respuesta a una pregunta todavía no hecha, de modo que el

diálogo empieza con la respuesta y el texto cobra vida cuando efectúa su respuesta y se convierte en un tú dialogando.

La palabra o los enunciados presentan un sentido, pero siempre mantienen una apertura hacia el conjunto del ser, así que nunca se encierran en sí mismo y esta apertura es explorada por la pregunta. Sin embargo, la palabra se comporta de forma distinta según contexto y es en el texto poético donde tiene su verdadera posibilidad.

3.5. El texto poético en Gadamer

En el artículo “Acerca de la verdad de la palabra”²¹ de 1971 Gadamer distingue entre el texto literario y el discurso (la oración) o la nota. Los últimos remiten a la realidad, hacen referencia al mundo externo o al texto, mientras el texto poético no pretende insertarse en la realidad del mismo modo, no pretende ser real. La palabra se consume en la palabra poética y se inserta en el pensamiento de quien piensa, es decir, no pretende insertarse en la realidad directamente, sino en el pensamiento de quien piensa. El pensador puede ser tanto el autor del texto como el lector, porque el lector se apropia del texto al leerlo, se familiariza con él y piensa con él.

El texto poético no remite a la fijación de un discurso pensado o pronunciado, está separado de su origen y reclama su propia validez en el momento en el que el autor ya no puede añadir nada más. Esto significa que el texto poético posee absoluta autonomía, una autonomía que, como bien señala Jean Grondin²², puede parecer paradójica si el texto al mismo tiempo es ocasional. Pero como ya hemos visto el texto es la continuidad de la memoria y no supone la confrontación entre el lector y un texto escrito en otra época. El texto está alejado del instante de su creación cuando es sometido a la lectura e interpretación. Es representante de la cronología histórica, es decir, de la continuidad frente a la situación histórica concreta en la que se encuentra el lector. El texto poético es distinto al mundo y alejado del instante de su creación, pero cada interpretación realizada por cada lector nuevo lo inserta en la historia y por eso es ocasional.

Para Ricoeur el texto llegó a ser el modelo o el espejo en el que el lector reconocía su propia historicidad y la historicidad del texto, pero enfrenándose al espejo, viéndose a

²¹ Publicado en: *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós, 1998.

²² Grondin, Jean. *Introducción a Gadamer*. Barcelona: Herder, 2003, p.85.

sí mismo en el espejo y viendo el marco del espejo. Para Gadamer el espejo del texto poético es más grande, no ve el marco. El lector gadameriano reconoce a sí mismo y su propia historicidad, pero no se confronta a ella sino que se ve incluido en una cronología continua, el texto es el horizonte histórico y el lector ve su propia pertenencia a la tradición en él. Ricoeur contemplaría *Las Meninas* de Velázquez de frente, viendo el marco y los planos, mientras Gadamer se vería a sí mismo dentro del cuadro, superaría la extrañeza y el límite del marco para habitar en el cuadro.

3.6. Escritura y *Dichtung*²³

Para Gadamer *escribir* puede ser, simplemente, poner por escrito algo que se ha querido decir, como, por ejemplo, cuando un discurso oral se convierte en escritura o puede ser un acto creativo y productivo del que surge un texto literario o poético. La *escritura* remite al discurso oral, al habla, y siempre va a ser subordinada a la oración, es un argumento en un debate y como tal siempre va a estar relacionado con la realidad, mientras la literatura no remite a nada, ni retrospectivamente ni a las consecuencias de la acción. En “La voz y el lenguaje”²⁴ Gadamer dice que la literatura tiene voz, requiere ser leída en voz alta aunque sea la voz interior del lector. Aquí yace la gran diferencia entre escritura y literatura, entre texto y poesía. Un texto no ha de fijar simplemente lo hablado porque esto conduciría, en muchos casos, a la incomprendibilidad, sino que debe referirse al lector. Es decir, un discurso oral fijado en papel palabra por palabra sin especial atención al tono y a la entonación puede resultar difícil de comprender, mientras un texto poético es el conjunto de sonido (tono) y contenido y, por lo tanto, mucho más accesible. La poesía y la literatura cuentan con elementos estilísticos que el discurso oral pierde al fijarse en papel y dichos elementos sitúan la poesía y la literatura más cerca del ámbito de las artes. También Ricoeur admite que la poesía, al ser la unidad entre sonido y contenido, ocupa un lugar privilegiado en el ámbito del conocimiento. Para el francés la semiótica y la semiótica están subordinadas a la hermenéutica pero no por eso dejan de influir en la hermenéutica filosófica²⁵.

²³ La palabra “Dichtung” se refiere al acto de crear o escribir un poema o un relato. No es simplemente poetizar sobre algo, sino una producción y creación literaria o poética nueva. Da existencia a una obra que antes no existía.

²⁴ Publicado en: *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós, 1998.

²⁵ Ricoeur, Paul: *La Metáfora Viva*. Madrid: Ediciones Europa, 1980, p.293

A partir de la experiencia estética que conlleva la lectura de obras literarias señalada por Gadamer, Hans Robert Jauss desarrolla posteriormente a la publicación de *Verdad y Método* en 1960, su *estética de la recepción* inspirada en las ideas de Gadamer. Esta estética la vamos a analizar más adelante, aquí señalamos simplemente algunos elementos de la estética gadameriana. Para Gadamer el elemento estético no ha de entenderse como adorno. Lo decorativo, por ejemplo, no debe entenderse como una cosa enriquecida por el adorno. Todo aquello que es adorno está determinado por su relación con lo que adorna. Hemos visto que todo ser es un representarse y no es diferente en el caso de la decoración o del adorno. El ornamento es la representación (*Darstellung*) de la cosa misma que sólo se deja experimentar y percibir gracias a él. Esta unidad entre *ser* y *representarse*, que hemos visto en el lenguaje especulativo, está especialmente articulada en las artes. Una obra artística no puede separarse de su representación en la cual participan siempre como espectadores, lectores o receptores. El mejor ejemplo lo encontramos en las artes que están destinadas a la realización como, por ejemplo, la música o el teatro. Tienen su único ser en la interpretación y la representación en el escenario. Aun así, siempre diferenciamos entre la obra original y la interpretación. Podemos pensar que una puesta en escena está más o menos lograda y que los actores interpretan más o menos bien. No deben leer sus partes sino interpretar, y la obra final debe ser una unidad lograda entre texto (manuscrito), la interpretación del actor y la interpretación del espectador. Gadamer dice que cuando pensamos que la puesta en escena de una obra no ha sido lograda, cuando nuestras expectativas no han sido cumplidas, es porque tenemos otra puesta en escena más lograda en la mente. La poesía y la literatura no son distintas del teatro y de la música en este sentido, también están destinadas a la representación, porque ontológicamente no podemos distinguir entre la representación y la obra misma. La poesía está destinada a ser recitada y la literatura a ser leída. Cuando leemos un poema debemos recitarlo a nosotros mismos, debemos leer la literatura en voz alta aunque sea la voz interior. En esta representación se consuma la obra y se crea una situación íntima porque en la representación de la obra artística el espectador está íntimamente vinculado a la obra. Representación no significa sólo representación de algo, sino representación para alguien, por lo tanto, sin lector la obra no es, porque la obra se representa para alguien y sin representarse no es. Es por esto que podemos trasladarnos al centro del cuadro de Velázquez y unirnos a lo que nos es íntimamente extraño si nos atenemos a lo que hay dentro del marco y no nos distanciamos de él como hacía Ricoeur.

Más adelante vamos a analizar la experiencia estética de la literatura de la mano de Hans Robert Jauss, ahora vamos a centrarnos en el concepto de verdad del texto poético en Gadamer.

3.7. Ficción y Verdad

Hemos propuesto que el texto poético se diferencia del texto científico por su nula o compleja referencia a la realidad. Es decir que el texto poético no se inserta en un esquema de verdades al que tiene que corresponder, sino que mantiene una relación mucho más compleja con la realidad extratextual. La obra de arte lingüística posee, según Gadamer²⁶, autonomía propia, lo que significa que se libera de la pregunta por la verdad sin que ello califique sus enunciados como verdaderos o falsos. Un texto poético mantiene una relación especial con la verdad ya que no pretende transmitir enunciados cuya verdad podemos conocer en otro sitio. Es decir que el conocimiento que nos aporta un texto poético no es del tipo de conocimiento que reconocemos en una instancia fuera del texto y que podemos clasificar como verdadero o falso. El texto poético no está sometido al criterio de verosimilitud al que responden otros textos, sino que es tá justifico por su propio ser, su propio ser *bello*. El criterio de verdad al que corresponde un texto poético no es el criterio del conocimiento científico sino que su mera pretensión de gustar lo vincula a la verdad. Sin embargo, un texto poético no es sólo placentero, Gadamer abre paso a su lado instructivo.

Dice que históricamente la poesía en la civilización occidental ha estado separada y alejada de la filosofía y no hasta que entraran la filosofía y la metafísica en crisis frente a la pretensión cognoscitiva de las ciencias experimentales volvieron a descubrir su vecindad con la poesía. Cuando el concepto cartesiano de la razón se vio insuficiente, la poesía volvió a entrar en escena y compartir escenario con la filosofía. El uso de la razón había sido hasta entonces un uso lógico-especulativo y si ése fuera el método, la pregunta por la verdad de un texto poético debería quedarse sin responder porque se encuentra fuera de aquel ámbito²⁷. Pero también el concepto de la verdad del texto es distinto. Presenta una verdad compleja y especulativa. La verdad o la pretensión de

²⁶ “El texto “eminente” y su verdad” (1986). Publicado en *Arte y verdad de la palabra*.

²⁷ *Ídem*.

verdad de un texto poético es mucho más compleja que la pretensión de verdad de un texto filosófico. Gadamer pregunta qué significa verdad allí donde una configuración lingüística ha cortado toda referencia con una realidad normativa y no se realiza en correspondencia con una verdad extratextual. Admite que todo texto posee una referencia al mundo por el simple hecho de ser una configuración lingüística y, en este sentido, siempre puede ser verdadero o falso. Esto vale también para un texto poético ya que su contenido siempre puede convertirse en enunciados. Pero la construcción misma no posee referencia al mundo, sino que el texto poético “habla con verdad o con falsedad, sin distinciones intermedias. A su modo, es verdadero”²⁸. La poesía opera en un espacio de libertad en el que el texto mismo define sus parámetros de verdad.

Gottfried Gabriel²⁹ dice en su artículo “Sobre el significado en la literatura y el valor cognitivo de la ficción” que el texto literario no justifica su verdad comparándola con otras ni con la realidad externa, es su propia realidad y el texto remite a sí mismo, es tanto signo como referencia. Una obra literaria de ficción es un acto de habla que pretende ser verdadero, con la regla de argumentación suspendida, pero sin suspender las reglas de sinceridad y consecuencia.

En Gadamer el valor de verdad de un texto poético no se halla en el contenido del texto sino en la nula distinción entre lo dicho y el cómo del ser-dicho, es decir, entre contenido y forma. La palabra poética es la palabra en su máxima posibilidad de verdad, porque es la unidad distinta perfecta entre el ser y el representarse. No está en lugar de nada y no remite a nada, es porque se representa y se representa en calidad de aquello que es. En la poesía el lenguaje es forma, es algo bello que gusta, pero también es contenido que instruye. La palabra poética es la verdadera palabra en su esencia especulativa. De este modo la palabra poética está intrínsecamente vinculada al carácter especulativo del lenguaje y la interpretación está esencialmente e inseparablemente unida al texto poético.

La interpretación de todo texto se basa en la dialéctica de la pregunta y la respuesta, pero el texto poético se diferencia de otros textos porque nunca se puede agotar transformándolo en conceptos. Cada interpretación de un texto poético aporta algo nuevo y cada lectura penetra algo más. El texto poético no es un dato fijo al que tiene que retrotraerse el lector, sino que es una configuración consistente, autónoma, que

²⁸ *Ídem.*, p.105.

²⁹ Gabriel, Gottfried: “Sobre el significado en la literatura y el valor cognitivo de la ficción”. Publicado en *Figuras del Logos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1994.

requiere ser leída y releída continuamente aunque haya sido comprendida con anterioridad.

A la luz del lenguaje especulativo que hemos definido páginas atrás no sorprende por qué Gadamer denomina el lenguaje del texto poético “elevado”. Es una configuración lingüística en la que los sonidos convergen en una sucesión armoniosa y en este aspecto su verdad estética está justificada en su propio ser. La unidad del sentido del texto y el impulso de los sonidos hacen que sale de la corriente de las palabras.

Hans Robert Jauss retoma la idea del aspecto estético de la poesía y del lenguaje poético como parte de una unidad distinta, y convierte la experiencia estética en una contribución fructífera a la recepción del texto. De ello desarrolla su *estética de la recepción* que vamos a estudiar en el siguiente capítulo.

Capítulo 4:

El texto como objeto estético

Hasta ahora nos hemos ocupado del texto como ejemplo de la tarea de la hermenéutica filosófica. Hemos considerado todo tipo de escritura como texto sin prestar atención a su género literario. Pero, ¿qué es lo que verdaderamente separa el discurso filosófico del discurso narrativo o poético?

El primer acercamiento de Paul Ricoeur nos propone que todo texto principalmente es una estructura lingüística que posibilita el conocimiento ontológico del ser y que leer un texto es articularlo en un discurso nuevo, siendo discurso en este caso aquello que vincula texto y mundo. La interpretación y la comprensión de un texto tiene precisamente este fin: insertar la obra en el mundo *real*, en el mundo extratextual, expresando la ontología del hombre y su mundo. En Gadamer descubrimos un acercamiento menos psicológico y semiótico. El alemán abre paso a una diferenciación entre el texto filosófico-científico y el texto literario, una puerta que ya había abierto su mentor Martin Heidegger en sus reflexiones sobre el arte y la poesía de Hölderlin³⁰.

La hermenéutica filosófica de Ricoeur se empeña en estudiar el texto y explicar la comprensión textual desde un punto de vista teórico aplicando una metodología racional y formal. Pero deja fuera algunos aspectos fundamentales de la existencia humana: los aspectos sentimentales y sensoriales. El texto puede tener un efecto mucho más inmediato que el captado por la hermenéutica como, por ejemplo, la experiencia estética.

A lo largo de la historia, la teoría de la estética se ha visto reducida y sometida a otras ramas de la filosofía como la retórica, las emociones de la filosofía moral, la psicología del gusto y ha sido confundida con y tratada como su propia función representativa: el

³⁰ Heidegger, Martin: *Arte y Poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1999, (Traducción y prólogo de Samuel Ramos, incluye: “El origen de la obra de arte”, “Hölderlin y la esencia de la poesía”)

arte y la historia del arte. Sólo Aristóteles y Kant dirigen una parte considerable de su filosofía a una teoría estética, pero ni siquiera la atención de dos de los grandes de la filosofía occidental consiguió convertir la estética en una ciencia independiente hasta el humanismo renacentista y, en especial, hasta el idealismo alemán. Su destino ha querido que la estética se haya entendido siempre vinculada al arte y, por lo tanto, como perteneciente al campo de la historia de las artes y de sus autores. También el propio Goethe rechazó la cuestión de los afectos como ajenos al arte. Además ha sido valorada como fundamentalmente subjetiva.

Esto nos puede llevar por dos caminos. Uno acepta la subjetividad de la experiencia estética y, por lo tanto, no es sometible a una investigación científica. Otro sigue la pista de Goethe hasta topar con la pregunta: ¿Si los afectos y los efectos no son ajenos al arte, podemos entonces decir que forma y contenido contribuyen a la comprensión de un texto al mismo nivel? O lo que es lo mismo: ¿Es el *cómo* del texto igual de importante que su *qué*? ¿Si la expresión no es separable de lo expresado significa esto que toda obra de arte posee un grado del carácter especulativo que Gadamer describió como inmanente al lenguaje?

Hans Robert Jauss instala la experiencia estética en la cumbre de la hermenéutica y crea un puente entre, por un lado, arte y literatura y, por otro lado, la hermenéutica. Hace un análisis crítico de la historia de la filosofía y llega a la principal conclusión de que el arte existió a la sombra de la definición platónica hasta que el humanismo renacentista lo sacó de allí y mediante una nueva interpretación de la filosofía platónica concedió al arte la más alta función cosmológica. La tradición platónica había echado a los poetas de la república y había apartado la contemplación teórica de la experiencia sensible subordinando siempre el trato de lo bello y del placer de la apariencia sensible a la teoría del filosofar. Jauss mantiene que el platonismo es la herencia dominante bajo la que y contra la que la experiencia estética se ha desarrollado, un platonismo que, sin embargo, para el teórico alemán guarda una ambigüedad que podía ser la solución para una apertura de la estética como campo de investigación a nivel histórico. Por un lado, se encuentra la tradición que ha dominado el platonismo europeo posterior, el que precisamente mantiene que el goce de lo bello no conduce necesariamente a una perfección trascendente, pero, por otro lado, está el Platón del *Fedro*, donde el anhelo de lo bello es caracterizado y legitimado como mediación entre lo humano y lo divino. Jauss dice que, aunque Platón explícitamente critica a los poetas, su cambiante valoración de la experiencia estética no evita dejar perpleja a la tradición posterior lo

cual les permite a los humanistas renacentistas reevaluar el concepto platónico de la experiencia estética y encontrar una respuesta que integra el arte entre la praxis y la teoría. De este modo, sacan la estética de la sombra de la herencia platónica dominante y de la mano del mismo Platón reinterpretan el concepto de la experiencia estética. Lo llevan a una idea que es fundamental en la filosofía estética del siglo XX y no muy lejos de Platón: la idea de la visión de la belleza como recuerdo perdido de lo bello y lo verdadero trascendente.

Jauss ve esta ambigüedad platónica arrastrada hasta la teoría de la estética actual. La primera etapa de reevaluación fue la realizada por los humanistas renacentistas que liberó la actividad artística de la málcula de la mala mimesis. Más tarde el idealismo alemán vincula la dignidad de la experiencia estética con la función cosmológica de la que la filosofía se había alejado desde Descartes, e instala la estética como disciplina autónoma. El idealismo alemán ve, según Jauss, en el arte y en la facultad del juicio estético la posibilidad de recuperar la naturaleza total a través de la sensibilidad estética de la subjetividad. Kant, sin embargo, negó la función cognoscitiva del juicio estético puro fundado en la subjetividad a pesar de haber elevado él mismo la estética a una instancia mediadora entre naturaleza y libertad. Jauss dice que la ambivalencia entre la dignidad e imperfección de lo bello se convierte, como resultado de las posiciones contrarias, en una oposición que la teoría y la historia del arte del siglo XIX conduciría a un abismo entre autonomía estética y existencia ética sería³¹.

El último ejemplo de la ambigüedad platónica de lo bello se encuentra en la contraposición entre la experiencia artística como “acontecer de la verdad” y la “conciencia estética”³² como subjetividad que disfruta a partir de sí misma. En esta contraposición se encuentra Gadamer y aquí transforma la filosofía del arte de Heidegger en una ontología hermenéutica.

Esta es la evolución que ha seguido la estética a la luz de o bajo la sombra de la herencia platónica de lo bello, pero la experiencia estética trasciende siempre los límites que han sido trazados para ella. Por eso los teóricos del arte y los arqueólogos siempre se han preguntado si las artes plásticas griegas, que surgieron de acuerdo con la teoría del arte de Platón, fueron experimentadas como mediación de una verdad suprasensible o como el brillo de la idea pura.

³¹ Jauss, Hans Robert: *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002, p.49.

³² *Ídem.*, p.50.

La lectura del desarrollo histórico de la estética que realiza Jauss deja la disputa sobre el valor cognoscitivo de la experiencia estética en un lugar todavía no estable y aún hoy en día la experiencia estética se encuentra en suspenso entre dos posturas contrarias. La experiencia estética se ha encontrado siempre en un espacio científico sin determinar y ha sido tratada tanto como una disciplina práctica relacionada con las artes plásticas cuanto como una disciplina teórico-filosófica. Parece ser que los últimos años han favorecido un trato de este último carácter y aquí es donde introduce Jauss la polémica actual sobre la experiencia estética.

4.1. La experiencia estética

Jauss sitúa la experiencia estética entre dos posturas extremas, la que considera la estética un modo privilegiado de conocimiento fuera, y por encima, de todo tipo de racionalidad y lógica, y la que considera la estética desprovista de toda relación cognoscitiva y significativa con el mundo reservando así un territorio privilegiado a la racionalidad que es inalcanzable para la percepción estética. Según esta última idea, la apariencia de los objetos estéticos es incompatible con cualquier intento de transmitir significaciones e ideas ya que la recepción estética es momentánea. La experiencia estética da luz a algo incomprensible, y el análisis conceptual y el proceso de conocer y saber es posterior al instante estético y, por lo tanto, ya no pertenece a la estética. A la primera de las dos posturas pertenecen, entre otros, Gadamer y Heidegger. Gadamer dice en *Verdad y Método* que “para hacer justicia al arte, la estética debe ir más allá de sí mismo y sacrificar la pureza de lo estético”³³. En principio la experiencia de la realidad y la experiencia estética son distintas y el arte, en virtud de la primera de las dos, deja de ser pura estética para aportar significaciones y señalar aspectos relevantes de la vida. Es decir, el arte es también una entidad especulativa compuesta por la experiencia estética y la experiencia de la realidad, pero para poner de relieve la experiencia de la realidad el elemento estético debe retirarse y abandonar el arte. Así el arte se queda sólo con la realidad. De este modo la estética entra en el proceso cognoscitivo del mundo, precisamente, porque la estética se sacrifica y no se manifiesta en su esencia, sino que acompaña el arte en tanto que éste es una entidad distinta e

³³ Gadamer, Hans-Georg: *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme, 1977 (Tomo I), p. 88.

indistinta. Es la unidad de lo que es y de cómo se presenta, dos aspectos que entre sí son distintos pero uno no es sin el otro, de modo que la unidad es indistinta. El arte cuenta, por lo tanto, con una doble vía para facilitar el conocimiento: la vía racional-conceptual y la vía estética.

Jauss se sitúa entre las dos posturas. Acepta la estética como una experiencia y considera que la experiencia forma parte del conocimiento, dice que la experiencia estética es la experiencia de algo subjetivo como una experiencia ajena y que: “La apertura a otro mundo –más allá de la realidad cotidiana– es, también en nuestros días el paso más importante hacia la experiencia estética” y que “Frente a la estética mimética o realista, la esperanza en la actitud estética prerreflexiva está orientada hacia algo, que no es igual al mundo usual, sino que sobrepasa la experiencia cotidiana.”³⁴ Su hipótesis primordial se basa en una valoración de la experiencia estética como un ladrillo fundamental en la construcción del conocimiento humano. Esto no significa que menosprecie el conocimiento lógico-especulativo o conceptual, sino que inserta la experiencia estética en el nivel cognoscitivo más alto. La experiencia estética, tanto si es causada por una obra literaria como si la causan las artes plásticas, es una experiencia concreta que transmite de primera mano normas y contenidos a la praxis. Es decir que una realidad literaria tiene un efecto directo sobre la realidad extra textual, pero para llegar a esta conclusión hay que pasar por un análisis de algunas de las propiedades estructurales de la experiencia estética.

Jauss divide la experiencia estética en tres conceptos básicos: *poiesis*, *aisthesis* y *catarsis*, en términos poetológicos: la actividad productiva, la receptiva y la comunicativa.

Poiesis es la producción artística. Designa la capacidad que posee el hombre de producir arte y de este modo crear algo conocido y “esquivar la extrañeza” del mundo exterior. Creando su propia obra se obtiene un saber distinto al conocimiento conceptual de la ciencia y de la praxis instrumental del oficio mecánico.

Aisthesis designa la posibilidad que conlleva una experiencia estética provocada por una obra de arte de renovar la percepción de las cosas. La costumbre puede afectar y embotar nuestra percepción de las cosas mientras el arte renueva a través de un conocimiento intuitivo de las cosas que se opone plenamente al conocimiento conceptual.

³⁴ Jauss, Hans Robert: *Experiencia estética y Hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus: 1986, p.33.

Por último está la *catarsis*. En la catarsis el contemplador puede ser liberado de los intereses y las circunstancias prácticas que le rodean en la vida cotidiana y así, mediante la satisfacción estética de la recepción del arte, ser conducido a una identificación u orientación de la acción.

Jauss relaciona los tres conceptos con el placer estético, porque la experiencia estética es primordialmente placentera, pero, igual que la estética, el placer también ha sufrido el abandono y la subordinación a otros campos. Históricamente, el placer se ha relacionado con la satisfacción de necesidades corporales y como tal ha sido subordinado al conocimiento conceptual y epistemológico. Pero existe un placer relacionado con el arte y la satisfacción producida en el acto de contemplación y recepción de una obra.

4.2. El placer estético

El placer ha sido víctima de diversas condenas a lo largo de la historia de la filosofía. Mayoritariamente, ha sido criticado y cualificado como un aspecto de nuestro lado animal del que había que huir. El placer estaba separado del uso de la razón y todo tipo de efecto placentero que podría tener un discurso sobre el interlocutor se vinculaba, exclusivamente, al uso de la lengua. La retórica de los sofistas, por ejemplo, podía causar placer, pero estaba lejos de tener efecto cognoscitivo y epistemológico. En consecuencia, el placer del arte estuvo subordinado a la argumentación retórica y moral durante mucho tiempo. Aunque Aristóteles une el placer y la alegría causada por el reconocimiento con el aprender, la recepción del arte permanece en segundo plano hasta el siglo XIX. Aristóteles dice en su *Poética*³⁵ que a todo hombre le gusta aprender, no sólo al filósofo, aunque éste lo dedica más tiempo, y es por eso por lo que el espectador de una obra artística se alegra de mirar cuadros, porque es posible aprender de ellos y concluir qué es cada cosa y quién es cada persona. Pero existe otro aspecto del placer. Si el espectador de un cuadro no conoce a la persona retratada, si no lo reconoce viendo el cuadro, no se trata de *anamnesis*, y si no ve reconociendo no es *aisthesis*, pero puede tratarse de un placer y una satisfacción causada por la técnica perfecta o por los colores.

³⁵ Aristóteles: *Poética. Políglota*. Madrid: Gredos, 1974. (Edición trilingüe por Valentín García Yebra), capítulo 4.

Es decir que Aristóteles introduce aquí un aspecto del placer que no está relacionado con el conocimiento o con el reconocimiento, sino que es un placer libre que surge de la comunicación creativa del cuadro, un placer *catártico*.

Jauss encuentra aquí la justificación del placer catártico y lo describe como la posibilidad de identificarse con otras personas y “dar rienda suelta a sus propias pasiones provocadas y, con el alivio, sentirse gratamente liberado, como si de una curación se tratase.” Es todo un paso a un análisis histórico-sociológico del sujeto. Porque en la identificación y la experiencia estética yace la experiencia sentimental y personal de algo y, al mismo tiempo, la experiencia estética aporta la posibilidad de reconocer que el sentimiento es provocado por algo y compartido, es decir, es el sentimiento del otro. Este compartir es el que dirige la tradición estética del siglo XX: *Die Einfühlung*.

En la poesía religiosa, el placer o el disfrutar significaba participar en Dios y San Agustín divide el uso de los sentidos en dos: el uso para el placer y el uso para la curiosidad. El uso de los sentidos para el placer se fija en lo bello, lo armónico, lo oloroso, lo apetitoso y todo lo que resulta agradable para los cinco sentidos, mientras el uso para la curiosidad busca lo contrario, es la fascinación de ver un cadáver o un lagarto cazando una mosca. San Agustín marca así una diferencia entre el buen uso de la sensualidad que es el que va dirigido a Dios y el mal uso que se entrega al mundo. Los placeres de la vista pueden resaltar la belleza de la creación divina, el placer de la composición de una canción religiosa puede dirigir el espíritu hacia la emoción y devoción más profunda del alma. Pero este tipo de placer divino siempre corre el riesgo del transformarse en un simple uso de los sentidos para el placer, porque la línea entre el placer divino y el placer mundano es muy fina. Además, la atracción estética de la experiencia sensorial se puede intensificar por medio del arte. Es decir, el placer divino no disfruta de una obra de arte como tal, sino que disfruta de sí mismo a través del conocimiento que se confirma en él.

Existe una división entre el placer en sí y por sí y el placer a servicio de otra cosa, entre placer y uso o entre placer y trabajo. Esta división es fundamental, también en la filosofía posterior a San Agustín, porque vislumbra el problema del placer estético. Si el placer estético se encuentra al borde del placer sensual, ¿qué diferencia hay entonces entre el placer estético y el placer de los sentidos? ¿Si existe la posibilidad de, por medio del placer, acercarse a Dios y vislumbrar la creación divina, significa esto que puede haber una posibilidad de, a través de una experiencia estética, ampliar nuestro horizonte de creencias o, tal vez, de conocimiento?

Hans Robert Jauss intenta responder a algunas de estas preguntas y llegar a una definición del placer estético a diferencia de otros tipos de placer. Parte de la principal distinción disfrutar – trabajar³⁶. “Disfrutar” (*geniessen*), en el uso lingüístico actual, se opone al término “trabajar”, y se aleja también de términos como “reconocer” y “actuar”, pero Jauss puntualiza que disfrutar y trabajar desde la antigüedad constituyen una oposición coordinada con la experiencia estética. El placer estético se liberó de toda relación con la vida cotidiana y con toda obligación práctica, pero no estaba en contra del reconocimiento y de la acción. Dice que históricamente la poesía no ha sido limitada por la experiencia estética que conlleva, sino que la doctrina horaciana le dio una doble finalidad “delectare et prodesse” que junto a la tricotomía retórica “docere-delectare-movere” justificaba la capacidad de reconocimiento. Esta capacidad desaparece con la autonomización del arte en el siglo XIX, cuando el arte se reinventa como el arte por el arte y no a servicio de ningún tipo de conocimiento conceptual. Esto significa que la estética como disciplina científica se aferra aún más a la historia del arte y que se aparta más de la filosofía. Pero Jauss reinserta la experiencia estética en el campo de la filosofía y reclama así la capacidad de conocimiento aportado por el arte. La respuesta está en el placer estético como un espacio libre. En la libertad del placer que no está al servicio de nada yace la posibilidad de renovar la percepción de las cosas. Es decir que el placer estético se diferencia del mero placer o del placer sensual porque, en alguna medida, está acompañado por una reflexión.

La experiencia estética es principalmente una experiencia placentera y el ser humano goza del arte pero está acompañada por algo más. En los dos casos el placer es producido por algo, por un objeto o algo ajeno al sujeto, pero la diferencia está en que mientras el yo se abandona inmediatamente en el objeto en el caso del mero placer, el placer estético se produce siempre en la relación dialéctica entre la autosatisfacción y la satisfacción ajena. Jauss acude a Ludwig Giesz cuando éste dice que el placer estético es un balanceo o un movimiento pendular en el que el yo con el objeto irreal, el objeto estético, disfruta de su correlato, es decir, el sujeto está igualmente irrealizado y liberado de su realidad dada³⁷. Si este balanceo se inclina hacia uno de los dos polos, el placer estético se reduce al placer del objeto o lo que es lo mismo se convierte en mero

³⁶ Jauss, Hans Robert: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1986, p.59.

³⁷ Giesz, Ludwig: *Phänomenologie des Kitsches*. Múnich: 1970, p. 33, citado por Jauss: *Experiencia estética y Hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus: 1986.

placer.³⁸ En la relación texto – lector existe, por lo tanto, una relación dialéctica productiva que produce no sólo el acontecer de la interpretación y de la comprensión, sino que también da lugar al placer estético.

Para Roland Barthes no existe interacción entre el texto y el lector, de modo que el placer estético de un texto es el goce de la relación interna de la lengua. Es el goce de un lenguaje bonito que no va más allá del universo del texto lo cual lo aleja de todo tipo de relación con el mundo extratextual y reduce la experiencia estética a una simple experiencia de percepción estética. Esto ocurre porque el lector no se libera de su mundo, sino que sigue anclado en una realidad distinta a la del texto y no puede hacer nada más que percibir a distancia, sin identificarse con ni someterse al texto. En cambio, Jauss sí permite que el lector se libere de su mundo. La primera fase de la experiencia estética es un proceso de distanciamiento entre el yo y el objeto. A diferencia de la actitud teórica, en la experiencia estética el contemplador se libera de su circunstancia práctica mediante lo imaginario. Es decir, en el primer contacto con el objeto estético o con el texto el goce estético provocado de forma inmediata pone en juego la conciencia imaginativa. El alemán toma prestada la idea de la conciencia imaginativa de Jean-Paul Sartre cuando propone que la conciencia imaginativa debe liberarse del mundo fáctico y de la vida cotidiana para prepararse para lo imaginario y para un mundo distinto. Esta liberación capacita al hombre para una experiencia nueva y lo desvincula en cierta medida de su mundo conocido:

“La liberación por medio de la experiencia estética puede efectuarse en tres planos: para la conciencia productiva, al engendrar el mundo como su propia obra; para la conciencia receptiva, al aprovechar la posibilidad de percibir el mundo de otra manera, y finalmente – y de este modo la subjetividad se abre a la experiencia intersubjetiva –, al aprobar un juicio exigido por la obra o en la identificación con las normas de acción trazadas y que ulteriormente habrá que determinar.”³⁹

Jauss ha heredado, como la mayoría de sus contemporáneos el *Dasein* de Martin Heidegger y, por lo tanto, hablar del hombre desvinculado de su mundo no es posible, pero más adelante vamos a describir con más detalle al lector y su carácter ontológico frente al texto y ver en qué consiste el distanciamiento de Jauss frente al distanciamiento que nos propuso Ricoeur. Porque Jauss está de acuerdo con la tradición hermenéutica en que la interpretación y la recepción de un texto es el resultado de una dialéctica en la que uno de los componentes es el status ontológico del propio lector. Pero introduce,

³⁸ Jauss, Hans Robert: *Experiencia estética y Hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus: 1986, p.73

³⁹ Jauss, Hans Robert: *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002, p.41.

como elemento imprescindible de la comprensión, la experiencia estética siempre acompañada por lo imaginario o la conciencia imaginativa.

La conciencia imaginativa capacita al sujeto para la experiencia estética liberándolo de su mundo habitual e introduciéndolo en un universo nuevo. Esto abre paso al conocimiento de un mundo distinto y a la apropiación de él, pero también incluye el reconocimiento de la posibilidad del mundo en el que existe el lector. El reconocer un mundo como distinto al mundo conocido es, a la vez, reconocer su propio mundo y el mundo del otro. La emancipación del lector es un paso imprescindible e inicial en la experiencia estética, porque no es sólo una liberación *de* es una liberación *para*. La doctrina aristotélica de la *catarsis* explica que el destino imaginario expuesto en una tragedia requiere que el espectador se libere de sus lazos afectivos y de los intereses de la vida práctica para poder activar los afectos puros de compasión y temor que despierta una tragedia. Es decir, el espectador de una tragedia ha de liberarse de su circunstancia para poder alcanzar los sentimientos puros que pueda provocar la obra y para comprender de forma intuitiva el mundo descrito. Sólo comprendemos al héroe si nos identificamos con él de forma limpia. La forma limpia consiste en liberarnos de nuestra propia condición de ser a nivel práctico y de desnudarnos frente a la obra para dejarnos llevar y vestirnos de sentimientos y emociones nuevos. La emancipación del espectador es una condición previa a la identificación, porque sólo se consigue la identificación si la obra logra llevar al espectador a la emoción deseada, si el espectador previamente se ha liberado de sus lazos afectivos y prácticos y está preparado para proporcionarse otros.

El espectador de una obra de teatro o el lector de un texto se prepara, por lo tanto, para dejarse conmover y para dejarse absorber por otro universo liberándose de su mundo fáctico y poniendo en marcha la conciencia imaginativa. La conciencia imaginativa se pone en marcha mediante el signo estético de un texto hablado, una configuración de palabras en un texto escrito, una imagen, o un sonido que hace que la conciencia imaginativa se active y, de esta manera, permite que el lector se libere de las costumbres cotidianas y que se prepare para una experiencia nueva.

4.3. *El tercer componente y la recepción*

En su análisis crítico de la historia de la literatura Hans Robert Jauss y su contemporáneo Wolfgang Iser conceden al lector un papel que hasta entonces no había sido considerado de forma independiente. La historia de la literatura había sido, según el estudio de Jauss, la historia de los autores y de las obras, pero no se había prestado especial atención al papel del lector:

“Reprimía o silenciaba a su “tercer componente”, el lector, oyente u observador. De su función histórica, raras veces se había bló, a un siendo, como era, imprescindible. En efecto, la literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras. Ellos, de esta manera, las aceptan o rechazan, las eligen y las olvidan, llegando a formar tradiciones que pueden incluso, en no pequeña medida, asumir la función activa de estar a una tradición, ya que ellos mismos producen nuevas obras.”⁴⁰

Jauss busca una redefinición de la historia de la literatura y una nueva perspectiva que incluye a “este tercer componente”, y así surge la estética de la recepción. Esto conlleva un enfoque nuevo que da un giro y mira hacia el lector o el destinatario, en vez de hacia el autor, y lo reconoce como un receptor activo. En *Experiencia estética y hermenéutica literaria* nos explica que la experiencia estética está intrínsecamente vinculada a la comprensión y la interpretación literaria. Pero una experiencia sólo es porque alguien la experimenta. Ricoeur y Gadamer ya habían visto el papel activo del lector, porque el lector entra en dialéctica con el texto, o como interlocutor que dirige preguntas al texto o como receptor que se apropia del texto y lo articula en un contexto nuevo, lo inserta en un mundo o discurso nuevo. Pero Jauss ve al lector como el sujeto de la experiencia estética que conlleva todo texto literario y es bajo este estetoscopio bajo lo que quiere estudiar el tercer componente, es decir, el lector. La experiencia estética acompaña principalmente un texto literario y, por lo tanto, el lector de la literatura es el principal objeto de su estudio. La cadena de comunicación tradicional: Autor – obra – lector ha dado paso a la tesis fundamental de que existe una dialéctica o una interacción entre obra y lector. Una vez escrita, la obra es autónoma y, por lo tanto, el autor ya no tiene influencia sobre ella, sino que aquí la recepción y la interpretación del lector entran en juego.

Jauss distingue entre *efecto* y *recepción*, siendo *efecto* el impacto que tiene el texto sobre el lector y *recepción* el mismo impacto pero desde el punto de vista del lector, es decir, incluyendo la circunstancia del lector. La intención del autor y el efecto de un

⁴⁰ Jauss, Hans Robert: “El lector como instancia de una nueva Historia de la Literatura”, Publicado en: *Estética de la Recepción*. (Edición de José Antonio Mayoral). Madrid: Arco/Libros, 1987, p. 59.

texto, tanto científico como literario, se mide ante el imprevisible espacio de la recepción del lector. El espacio de recepción o la circunstancia del lector es una variable en la ecuación de la comunicación textual y por eso mismo cada lectura de un texto es distinta. Aunque se haya leído un texto incontables veces la recepción siempre varía porque el espacio de la recepción varía. Esto significa que el proyecto de la *Estética de la Recepción* debe ser acompañado por una complementación sociológica y una profundización hermenéutica. De manera que se puede re-escribir la historia de la literatura como una historia dual: por un lado, la historia de los encuentros entre obra y lector y, por otro lado, la historia sociológica y psicológica del lector. La estética de la recepción es la historia de la escritura desde el punto de vista del lector y, como tal, exige un estudio de las expectativas intraliterarias, las expectativas generadas por la obra, y un análisis de las expectativas extraliterarias proporcionadas por el mundo real. Son estas últimas las que varían y, al mismo tiempo, las que insertan una obra de arte o una obra literaria en el mundo real.

Jauss distingue entre el lector implícito y el lector explícito. Es el lector explícito el que supone el nexo entre la obra y el mundo real y es la variable más obvia de la ecuación. Porque el lector explícito posee la existencia de todo ser humano y, por lo tanto, siempre está bajo influencia social, genética, histórica e ideológica como todo ser humano. El lector explícito, obviamente, ejerce influencia sobre el lector implícito, que es la función que cubre el lector al entrar en contacto con el texto. El lector implícito es el lector libre o liberado que se separa del lector explícito y despegas hacia la obra literaria, hacia el universo ficticio. Éste es el lector principal de cualquier obra literaria mientras un texto científico se dirige al lector explícito, el que no se libera de su mundo en ningún momento y por eso, según nuestra hipótesis fundamental, no deja de confrontarse con el texto en vez de abrirse a él. Es el espectador pasivo que percibe, pero no participa y que, consecuentemente, no está incluido en el texto. En cambio, el lector implícito es una función libre y preparada para experimentar y ampliar su horizonte. Más adelante vamos a volver al estudio del lector y determinar, de la mano de Wolfgang Iser, en qué consiste exactamente el papel del lector y por qué el lector es clave en un estudio fenomenológico del proceso de la lectura. Primero vamos a detenernos en los horizontes de expectativas que se manifiestan en la lectura y los problemas metodológicos que supone trazar las fronteras de dichos horizontes.

4.4. El horizonte de expectativas

Hemos visto que el lector ocupa un lugar importante en el estudio de la historia de la literatura de Jauss y que desempeña una función activa en el proceso de la interpretación. Pero cada lado de la relación entre lector y texto debe tratarse de manera independiente, distingue entre el *efecto* como el elemento de concretización condicionado por el texto y la *recepción* como el elemento de concretización condicionado por el destinatario. No hay que considerarlos simplemente una acción recíproca, sino que Jauss hereda la idea gadameriana de la fusión de horizontes, aunque la transforma en un concepto de horizontes de expectativas y se hace la pregunta: ¿Cómo se puede distinguir el horizonte de expectativas intraliterarias del horizonte de expectativas del mundo de la vida en el proceso de recepción de un texto? O ¿Cómo se puede determinar dónde acaba la realidad extratextual del lector y dónde empieza el universo ficticio del texto?

Se sitúa entre lo que él mismo llama la falsa oposición entre empirismo y hermenéutica y mantiene que la comprensión del texto no es meramente un proceso empírico que sigue el modelo de *trial and error*, de verificación y falsificación, ni tampoco un proceso hermenéutico basado en un punto de vista subjetivo que no consigue liberarse de la tradición ni de su temporalidad. La interpretación textual incluye los dos aspectos. Sigue el juego de preguntas y respuestas que reemplaza el modelo empírico. Este juego, que es la clave de la comprensión del texto, hace que la comprensión del texto sea controlable en tanto que se puede hacer consciente en un texto contemporáneo y se puede reconstruir en el caso de un texto histórico. Las preguntas por el sentido y la forma del texto pueden encontrar respuestas o pueden quedar sin resultado tanto si se refieren al texto como si se refieren a otros lectores. Aquí se confirma el juicio estético del lector o se pone en duda y se revela como prejuicio. De este modo el juego de las preguntas y las respuestas desborda el texto y no es una dialéctica íntima e individual, sino un juego entre lector y texto u objeto estético, que siempre mantiene una puerta abierta a la colectividad. La comprensión del objeto no es simplemente un juego de azar que deja la libre actuación y comprensión en manos del lector, sino que es un juego controlado en el que participan el objeto, el yo individual y el colectivo en el cual está incluido el yo.

En el diálogo de Gadamer vimos que un texto al ser leído se convierte en un *tú* y que, en el momento de la lectura, el lector y el texto coexisten. Pasado y presente coexisten en el momento del diálogo, pero no como pasado y presente, sino como dos partes iguales de un diálogo cualquiera. No busca una confrontación histórica que puede facilitar una comprensión histórica del lector, sino que busca un método para acceder a la verdad y, en este sentido, el texto, como creación lingüística, muestra un camino o un método privilegiado que puede revelar no sólo qué es la verdad, sino, además, cómo llegar a ella. En este aspecto Jauss se acerca más a Ricoeur quien ve en el texto la posibilidad de conocer la historicidad del lector, en la dialéctica entre un texto del pasado y el presente lector se halla la posibilidad de comprenderse ante el texto como delante de un espejo y verse incluido en la memoria histórica del hombre. En la fructífera tensión entre pasado y presente, Ricoeur encuentra la posibilidad de comprender al yo igual que al otro.

Reconocer la experiencia del otro es lo que le lleva a Jauss a reconocer al yo como parte de un colectivo. La empatía o simpatía (*Einfühlung*) que provoca la experiencia de otro introduce al yo como parte de un colectivo. Igual que el yo puede tener experiencias iguales o parecidas a las de otro, el otro puede tener experiencias iguales que las mías, y, así, la experiencia subjetiva abre paso a un reconocimiento de la subjetividad del otro y a un entender del yo como parte de un colectivo. Este reconocimiento conlleva un elemento de identificación que incluye al lector en el universo del texto y en la colectividad de lectores.

El proceso total de la recepción se realiza como un acto constitutivo formado por la recepción de las estructuras, signos y esquemas que suponen en el marco de referencia dentro del cual se percibe el contenido del texto y dentro del cual se crean unas expectativas relacionadas con la realización del significado del texto. En este acto el lector se hace una idea de lo que va a ser el significado del texto y esto es el horizonte de expectativas implicado en el texto. El horizonte del texto puede apelar al lector a dos niveles. Si el lector percibe el significado correcto y no hay varios posibles significados se pierde la “recepción estéticamente mediatizada”⁴¹. El lector en este caso es pasivo y sólo le corresponde esperar y ver cómo se desarrolla el significado pero ya tiene una idea clara de lo que va a aportar el texto. La apelación del texto a la libertad del lector se subordina a lo doctrinario y el texto no genera más expectativas de lo que realmente llega a decir. Esto es lo que ocurre con textos de género no-literario, con textos que

⁴¹ *Ídem*, p.69.

están al servicio de algo y cuyo objetivo principal es aportar una idea, como es el caso de textos políticos, científicos o filosóficos. En este caso, las preguntas dirigidas al texto sólo tienen una respuesta y el texto mismo invita a hacer determinadas preguntas. Pero existe otro tipo de texto en el que tanto las respuestas como las preguntas son menos obvias y que permite varias interpretaciones como en el caso de un texto literario. Es exactamente esta pluralidad de interpretaciones la que constituye el carácter estético del texto, de modo que el carácter estético de un texto también es una apertura hacia varias comprensiones.

En consecuencia, un texto cuya estructura y composición generan una gama amplia de expectativas y cuya respuesta no es sencilla y unívoca exige del lector una participación activa ya que una pregunta no se anula al ser respondida, sino que la misma pregunta puede tener varias respuestas y cada respuesta genera todavía más preguntas. Crea así un horizonte de expectativas cambiante y cuyo límite, o frontera con la realidad extratextual, es difícil de determinar. Es precisamente por esta razón por la que un texto puede llegar a tener influencia sobre el mundo de la vida. Al leer un texto, el lector tiene que abrirse hacia el texto para permitir la fusión de horizontes y en la apertura existe la posibilidad de cambiar el horizonte existente.

El horizonte de expectativas literario es, como ya hemos dicho, el horizonte implicado por la obra y el horizonte de expectativas práctico, llamémoslo así, es el horizonte social e histórico que prescribe el mundo de la vida. En el proceso de recepción, el lector o receptor introduce su comprensión previa del mundo en el marco de referencia que constituye el texto y, a la vez, percibe los signos y señales del texto. De este modo el lector se apropia del texto y hace hablar al texto convirtiendo el sentido potencial en significado actual.

¿Cómo encaja esto con el concepto del lector implícito como un lector libre, un lector liberado de su circunstancia social e histórica?

Parece ser que Jauss aquí no distingue entre prosa y texto literario, pero un seguimiento de su idea de la fusión de horizontes revela que su concepto del horizonte de expectativas ha sido introducido en el campo de la literatura porque la experiencia estética acompaña la fusión en todo momento. Esto no quiere decir que un texto de género no-literario no esté acompañado por una experiencia estética, pero el placer estético no es su principal objetivo, sino, más bien, una herramienta al servicio del significado del texto. Es decir, la experiencia estética que pueda provocar un texto filosófico no entra al nivel epistemológico más alto junto al contenido ideológico, sino

que está subordinada a la idea y desempeña un papel clarificador más que iluminador. La experiencia estética posible, según el estudio literario de Jauss, una fusión entre lector y texto, tanto si se considera el texto un objeto estético causante de la experiencia como si se considera un enunciado o unidad de significados. La fusión entre los dos horizontes puede realizarse espontáneamente en el disfrute de las expectativas cumplidas, en la liberación de la monotonía de la vida cotidiana, en la propuesta de una identificación o en la afirmación o ampliación de la experiencia. Pero también puede efectuarse de manera reflexiva como una consideración o reflexión distanciada, como reconocimiento de lo extraño, como respuesta a un estímulo mental o como descubrimiento del modo de proceder. Es decir que la fusión de horizontes se puede realizar a varios niveles, con el texto como provocador y causante de una experiencia estética, con el nivel ideológico del texto como negación o afirmación del mundo existente o como concretización de una realidad nueva a través de la identificación con el texto.

¿Podemos, entonces, decir que el lector se libera en una de estas fusiones? Es un proceso sincrónico. En la fusión surge la posibilidad de liberar al lector y concederle un papel activo en la creación del texto.

Antes hemos mencionado que el diálogo con el texto y la fusión de horizontes es un diálogo entre el texto y el yo, pero siempre entendiendo al yo como un ser histórico y social y, como tal, siempre manteniendo una apertura hacia la colectividad. Es decir que el horizonte de expectativas del lector siempre demuestra ser parcial igual que un texto no puede reproducir la totalidad, sino que siempre es una concreción parcial. Cada lectura puede revelar distintas perspectivas, pero siempre es una concretización selectiva y actualizada. Así también la experiencia estética es una experiencia enmarcada y rodeada por el horizonte de expectativas y las experiencias de la vida real. Sin embargo, esto no da primacía a la experiencia práctica sobre la experiencia estética sino que, precisamente, posibilita una satisfacción o superación de las expectativas congeladas por las costumbres y las normas de la vida práctica para, de este modo, cuestionarlas y reformularlas. Jauss lo describe como un proceso que no es una simple transferencia de contenido de un horizonte a otro, del horizonte ficticio al horizonte objetivo (real), sino una apertura que permite que el plano estético acceda a “la formulación de un horizonte latente de expectativas formadas por una praxis vital

inconsciente o todavía no consciente, dando así al lector la posibilidad de apropiarse de un mundo *en el que ya viven otros*.⁴²

Si esto es así, podemos decir que la experiencia estética se aprovecha de la parcialidad y la praxis vital inconsciente del lector para salirse de su territorio e influir sobre el y o. *Die Appelstruktur* de la experiencia estética no conecta en primer lugar con la razón especulativa para ejercer sobre el conocimiento conceptual, sino que entra en relación con la razón a otro nivel, un nivel en el que también está en juego la imaginación. Vamos a volver a la conciencia imaginativa de la mano de Sartre más adelante.

La función comunicativa y social del arte no es un simple acto en el que un lector aislado se asocia con otros, sino que también hace uso de “la asunción implícita de expectativas”, la intuición de la experiencia, las normas y del papel de otros. Todo esto puede revelar el propio ser histórico y social del lector, motivarle y hacerle cambiar.

En el siguiente capítulo vamos a estudiar de cerca el papel del lector y detenemos en el problema de la relación entre la obra literaria y la realidad extratextual.

⁴² Jauss, Hans Robert: “La Ifigenia de Goethe y la de Racine”, publicado en *Estética de la recepción*. (Ed.: Rainer Warning), Madrid: La balsa de la Medusa, 1989, p.249.

Capítulo 5:

El lector y la obra

Una de las conclusiones principales de los estudios de Wolfgang Iser surge que cuando uno aspira a teorizar sobre el arte, por ejemplo el texto literario, debe tener en cuenta no sólo el texto en sí, sino además y en igual medida, al lector⁴³. Jauss lo denominaba el tercer componente porque es igual de importante que los otros dos componentes de la cadena de comunicación: el autor y el texto. En la obra literaria la recepción por parte del lector y las acciones relacionadas con dicha recepción son igual de importantes que lo que aporta el texto. Roman Ingarden⁴⁴ confronta la estructura del texto con el modo del que es percibido o comprendido. El texto aporta un esquema de diferentes puntos de vista a través del cual puede revelarse el tema o la intención del texto. Pero el acto de revelar o descubrir es un acto de concretización. Esto le lleva a Iser a la conclusión de que, si es así, el texto literario debe tener dos polos: El polo artístico y el polo estético. El polo artístico hace referencia al texto creado por el autor y el polo estético se refiere a la realización y recepción por parte del lector. Consecuentemente, el texto literario no puede ser idéntico al texto y tampoco puede ser la realización, *la concretización* del texto, sino que se localiza en un punto medio entre los dos. Porque una obra literaria no es simplemente lo fijado en papel por el autor independiente de la disposición individual del lector, sino que es la convergencia entre texto y lector que da vida a la obra literaria. Cuando el lector usa el material ofrecido por el texto, sintetiza y pone en orden las varias perspectivas que presenta el texto, se crea una dialéctica con la inevitable respuesta subjetiva del lector. De modo que es la recepción del lector que pone en marcha la obra literaria cuando da vida a la predisposición del texto y la hace concreta. Ya no es un simple significado potencial ofrecido por el texto, sino que, en el proceso de la lectura, la obra literaria cobra vida y el significado potencial se convierte en significado *real*, al menos para el lector.

⁴³ Iser, Wolfgang: *The Implied Reader*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1974, p.274.

⁴⁴ Ingarden, Roman: *Von Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen: 1968, p.49.

Iser presenta aquí una idea fundamental, la idea de la obra literaria como viva y en movimiento. No es un texto estático que una vez escrito no cambia, es un ser vivo que madura junto al lector y gracias al lector. El lector participa activamente en la creación del significado del texto a un nivel más creativo que un simple desciframiento o percepción como en el caso de un texto de género no-literario. Para Iser un texto literario no sólo depende de la recepción y la interpretación textual del lector, sino que pone en juego también la imaginación del lector. Porque el papel del lector es, por un lado, poner orden en el esquema de perspectivas implicadas por la obra y, por otro lado, participar en un juego de la imaginación. El juego de la imaginación es el juego que crea un autor al dejar espacios sin llenar, al dejar cosas sin determinar, lo que crea al *no* escribir algo. Lo no-escrito despierta la imaginación del lector que empieza a imaginarse varias opciones y posibles soluciones, así participa en la creación del texto literario, el lector escribe lo no-escrito.

El lector sigue las indicaciones del texto y donde el texto no explicitamente da una solución o describe un aspecto del argumento textual el lector mismo empieza a explorar y valorar varias posibilidades y, así, empieza el proceso dinámico que define la obra literaria a diferencia de otro tipo de texto. El texto le impone al lector determinadas restricciones y límites dentro de cuyo marco puede aplicar su imaginación y dejar ejercer la fantasía sin que lo no-escrito se convierta en algo demasiado precipitado y borroso. Es, por lo tanto, un uso de la imaginación controlado pero no por ello menos importante, porque el uso de la imaginación y la participación activa del lector no sólo contribuyen a la conclusión de la obra, lo que llama Ingarden la concretización, sino que también concede al texto literario su grado de realidad o su forma de vida duradera.

La imaginación aplicada al texto da a una situación más significado que la misma situación parecía tener en un principio, porque ya no se trata de una idea presentada por el autor, la idea de otro, sino que es la idea del lector mismo. El lector piensa con el texto y saca sus propias conclusiones en vez de dejarse manipular y convencer por el texto o por el autor detrás. De este modo, el lector se encuentra implicado en el desarrollo de la acción de una obra literaria porque la obra es, en parte, una creación suya. Es, por una parte, el resultado de un encuentro privado y personal al que se entrega el lector y pone a disposición sus emociones y su imaginación, y, por otra parte, el resultado del uso lógico-especulativo de la razón que le permite deducir y sintetizar. El lector del texto literario tiene, consecuentemente, un doble perfil que le permite estar en el texto y estar fuera de él. Es lector implícito y lector explícito. Esto es una de las

principales razones por las que el texto literario, en nuestra opinión, tiene una fuerza y un potencial que no tiene la doctrina, porque apela al lector a varios niveles y no se limita a la razón conceptual.

El filósofo danés Søren Kierkegaard describió su actividad literaria y su método como el *método de comadrona*. No aspiraba a persuadir a sus lectores, sino a hacerles comprender. Lo mismo que hacía Sócrates.

5.1. La comunicación indirecta

Sócrates iniciaba una conversación no desde su propio punto de vista, sino desde el punto de partida de su interlocutor. Esto significaba, en la mayoría de los casos, que tenía que retroceder a un punto menos ilustre, tenía que bajar al nivel del otro para volver a subir de la mano de su interlocutor. De este modo, Sócrates no le hablaba a su interlocutor desde un escalón cognoscitivo más alto, sino que partían del mismo nivel, y desde allí podían subir la escalera juntos. No porque Sócrates le le vantara al otro, sino porque le ayudaba a subir por fuerza y conocimiento propio. Así, el interlocutor comprendía la idea de Sócrates, no porque la argumentación o la retórica de Sócrates resultara ser convincente, sino porque el interlocutor mismo reconocía que era así, que Sócrates hablaba la verdad, que tenía razón. El método de Søren Kierkegaard es parecido aunque el danés lo aplica en un ámbito cristiano.

Kierkegaard mantiene que la *comunicación indirecta* es la única forma de comunicación moralizante. Moral y religión son asuntos personales y subjetivos y se encuentran, por lo tanto, exclusivamente en el individuo. La forma de comunicación objetiva se basa en la idea de lo común del ser humano y pierde, como consecuencia, al individuo en la multitud. Sólo por la vía indirecta se consigue romper cualquier ilusión y esta ruptura es necesaria para crear nuevos valores y ampliar el horizonte. La comunicación indirecta es la única manera de poner en el centro al individuo y no perderle de vista. Por *comunicación indirecta* o, como también lo llamaba en ocasiones, *comunicación por medio de la reflexión*⁴⁵ Kierkegaard entiende una comunicación intelectual y moral que confronta al individuo con un saber o un conocimiento y lo deja con la posibilidad de

⁴⁵ Jarnik, A. & Toulmin, S.: *Wittgenstein's Vienna*. New York: Touchstone, 1973. Jarnik y Toulmin insertan la idea de Kierkegaard en un estudio cultural de la Viena de principios del siglo XX.

abrazar ese saber e incluirlo en su red de conocimiento. Kierkegaard dice que la argumentación especulativa siempre acaba en contradicción porque intenta objetivar un asunto subjetivo⁴⁶. La única forma de evitar que el individuo se pierda es confrontarlo con una elección personal e individual.

El hilo conductor de toda la obra de Søren Kierkegaard es el cristianismo y la cuestión primordial de su pensamiento es: ¿Cómo hacerse cristiano? Aspira a hacerle comprender al lector que exclusivamente el cristianismo contiene la verdad sobre la subjetividad y la existencia humana y, solamente, consigue esto al apelar a las emociones y los sentimientos del sujeto. Hacer comprender al ser humano su carácter moral y la condición de su existencia no es posible, según Kierkegaard, a través de doctrinas o a través de la especulación, sino que se consigue sólo si el individuo mismo reconoce esa condición, y la única forma de hacerle comprender al individuo es dejarle elegir. Un filósofo o un autor pueden posibilitar dicha elección a través de herramientas literarias como, por ejemplo, la ironía, la sátira, la alegoría, todos los medios propios de un texto literario. El texto literario le proporciona al lector las herramientas necesarias para poder pensar con el texto, llegar a sus propias conclusiones y elegir. Por eso otro de los nombres del método es: “el método comadrón”, porque la idea o las conclusiones nacen del propio lector, el texto simplemente asiste al parto. Para alcanzar su objetivo sólo le queda una posibilidad: adoptar un estilo literario haciendo uso de los elementos estilísticos y estéticos propios de una obra literaria, sólo de esta manera puede hacer participar al lector, provocarle para que reflexione con el texto y para que saque sus propias conclusiones y elija bien.

La lectura en Kierkegaard es, por lo tanto, un acto personal en el que se efectúa una elección subjetiva provocada por el texto, pero no por eso es menos individual. Es una elección de carácter existencial y con efectos en la vida real, es decir, consecuencias más allá que la obra misma. Parece que Kierkegaard no se hace la pregunta que siempre se ha hecho la semiología o incluso la hermenéutica literaria: ¿Qué significa el texto? Sino que su pregunta se aproxima a la de: ¿Qué hace el texto? La misma pregunta que se hace Wolfgang Iser. Aquí encuentra la verdadera justificación de ser y la verdadera posibilidad del texto y aquí está la clave a la compleja relación entre ficción y realidad.

⁴⁶ Søren A. Kierkegaard: “Afsluttende Uvidenskabelig Efterskrift til de Philosophiske smuler” (Epílogo concluyente sin pretensiones científicas a los aforismos filosóficos). *Vaerker i Udvalg, Bind II: Filosoffen og Teologen* (Obras Selectas, Tomo II: El Filósofo y El Teólogo). Copenhague: Gyldendal, 1950, pp. 150-232.

5.2. El lector en el espacio entre realidad y ficción

Aunque Iser no comprende la lectura como un acto puramente subjetivo y siempre mantiene una apertura hacia la colectividad, como también hacía Jauss, la pregunta clave es: ¿Qué hace el texto? Quiere trasladar el peso del texto, comprendido y valorado como el papel en el que está escrito, a su efecto y a la recepción. Ya aquí insinúa que un texto literario, la ficción, puede tener un significado real más allá de una doctrina filosófica o un texto científico debido a la participación del lector.

Si el lector hace uso de su imaginación y participa en la creación del texto, la realidad de un proceso de lectura puede iluminar patrones básicos de una experiencia real. Iser argumenta que el lector proyecta sus predisposiciones personales al texto y el texto se convierte así en un espejo para el lector, igual que el espejo que nos describió Ricoeur. Este proceso ayuda a la creación de una realidad literaria diferente de la realidad del lector, pero para poder crear algo diferente y algo nuevo, el lector siempre debe revelar algo de sí mismo. Aquí es donde surge la posibilidad de, como decía Ricoeur, volver sobre sí mismo, conocerse y auto-comprenderse, o, como había dicho anteriormente Kierkegaard, poner al sujeto en el centro y confrontarlo con la elección de su vida real a nivel existencial. A veces incluso resulta difícil distinguir la influencia del autor de las predisposiciones del lector, porque la imaginación del lector se apropia del texto de tal modo que puede resultar difícil determinar cuáles son los datos aportados por el texto y cuáles son las aportaciones del lector, se fusionan y en vez de parecer dos parecen uno. El lector se deja absorber por lo que lee a través de la identificación con un personaje, a través de la experiencia estética o como co-creador del argumento. Todo esto forma parte de la experiencia de la lectura.

Iser acude a las observaciones de Georges Poulet sobre el proceso de la lectura⁴⁷. Poulet dice que un libro sólo obtiene su grado más alto de existencia en el lector. El libro consiste de ideas pensadas por el autor, pero en la lectura desaparece la distinción entre sujeto y objeto, la que en otras circunstancias acompaña todo conocimiento y reconocimiento, de modo que la idea del autor se convierte en la idea del lector. Poulet concluye que la lectura da luz a un sujeto extraño que invade al lector. Porque todo lo que yo pienso forma parte de mi mundo mental y, aun así, la lectura me hace tener

⁴⁷ Iser, Wolfgang: *The Implied Reader*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1974, pp.292-293.

pensamientos que pertenecen al mundo mental de otro, pero están siendo pensados en mí como si yo no existiese. Parece imposible y aun más si reflexiono sobre ello, porque todo pensamiento, toda idea, tiene un sujeto, alguien que piensa dicho pensamiento, así también, este pensamiento ajeno a mí, pero en mí, tiene un sujeto ajeno a mí. Poulet mantiene que cuando uno lee, mentalmente, se pronuncia un yo, pero este yo pronunciado no soy yo mismo. Esto ocurre porque en la lectura también está presente el autor y son las ideas del autor las que pueden ser interiorizadas por el lector. Pero para que este proceso se pueda llevar a cabo, para que un libro pueda cobrar existencia, el lector debe poner a disposición su conciencia, así que no solamente da existencia a la realidad y la idea del texto, sino que reconoce esta existencia. Esta observación abre paso a una comunicación que básicamente puede provocar los pensamientos subjetivos del autor en el lector, pero sólo si este último olvida quien es, si deja de lado sus circunstancias y si el autor hace lo mismo. Allí es posible el encuentro entre los dos y la fusión de horizontes. Poulet no lo llama así, pero la idea es parecida. El lector se abre frente al texto, se deshace de sus circunstancias para convertirse en algo que no es. Pero el autor de una obra tiene que deshacerse de su circunstancia y de su “life-story” también para crear la base de una relación entre autor y lector. De este modo, la obra literaria cobra vida a costa de la vida del lector, la que se suspende temporalmente, y la obra se parece a un ser humano en tanto que posee una mente consciente de sí misma que se inserta en mí como sujeto de sus propias ideas. La obra literaria pide prestada la conciencia del lector porque sólo así puede florecer y verdaderamente convertirse en obra.

La última distinción de Poulet es problemática porque, a pesar de reconocer que la obra literaria puede aparentar un ser humano con pensamientos propios, sigue manteniendo que son el autor o las ideas del autor que ocupan la conciencia del lector. Supone que el autor puede escribir sin dejar testimonio de su vida y que el lector puede dejar de lado su predisposición. Una suposición que negarían, sin duda, tanto Ricoeur como Gadamer. Para Iser la postura de Georges Poulet resulta difícil de aceptar ya que presenta un concepto inmensamente sustancialista de la conciencia constituida en la obra literaria. Pero también ve algunos aspectos interesantes y válidos.

Iser dice que si en el proceso de la lectura se borra la distinción entre sujeto y objeto como resultado del hecho de que el lector se deja ocupar por las ideas del autor, esta fusión entre sujeto y objeto debe producirse dentro del lector y no fuera de él. Porque si el lector al leer tiene pensamientos que no son suyos esto debe significar que su propia

personalidad se aplaza y que, por lo tanto, se establece una división de la personalidad ad del lector, se divide en dos. El lector se divide en un yo ajeno y un yo real, que retrocede en el proceso de la lectura, pero nunca se separan del todo. Iser considera que solamente podemos hacernos con una idea ajena con la que también podríamos relacionarnos en circunstancias reales, es decir, una idea que no es completamente extraña y que no encaja con nuestra forma de pensar, con nuestra constitución mental establecida, no va a poder hacerse con nuestra mente. Tiene que existir algún tipo de correspondencia entre nuestra condición vital, nuestro yo verdadero, y el tema del texto, la idea ajena, porque ésta es la condición necesaria para cualquier tipo de comprensión. No comprendemos aquello que no estamos habilitados para comprender, aquello que exige un método o modelo de comprensión que no poseemos. En cambio, si el texto aporta ideas que podrían ser nuestras, en cuanto que su estructura encaja con nuestra estructura mental, esas ideas pueden perfectamente desalojar o aplazar nuestro yo verdadero e insertarse en nosotros como si fueran nuestras. Así ocurre que se crea una situación íntima y subjetiva porque todo el proceso parece tener lugar dentro de nosotros. A diferencia de un texto científico, la verdadera existencia del texto literario se efectúa dentro de nosotros, estamos más cerca del tema tratado.

Iser da un paso más. Si el acto de leer ficción supone tener que pensar algo por primera vez, pensar algo ajeno a nosotros y tener experiencias desconocidas, esto significa estar en una posición que nos habilita a pensar así y, tal vez, a comprenderlo. Pensar con la ficción y experimentar la puede cambiar nuestro yo real. La experiencia que nos provoca, el pensamiento que nos hace tener, a pesar de no ser nuestro, se incorpora en nosotros como si lo fuera y, de esta manera, nos afecta y nos puede enseñar algo al mismo nivel que nos enseña algo una experiencia personal. Todo este proceso depende de nuestra facultad de descifrar lo leído, incorporarlo y adaptarlo a nuestra mente. La capacidad de descifrar es una capacidad immanente y latente que sólo se articula en el momento de practicarse, y, por lo tanto, la necesidad de descifrar nos da la posibilidad de articular y formular nuestra capacidad de hacerlo. La lectura es más que el descubrir algo desconocido, es formular lo *informulado*.

5.3. La intencionalidad de la obra literaria

Los enunciados de un texto crean expectativas relacionadas lo que viene a continuación, todo enunciado, observación etc. conllevan una indicación de lo que viene después. Las expectativas del lector creadas por el texto le llevan a anticipar la acción e imaginarse posibles soluciones, y si no se cumplen las expectativas da lugar a una retrospectiva y una re-evaluación de la acción. Pero todo texto, independientemente de su género literario, conlleva una intención, la intención del autor, y una intencionalidad de cada enunciado hacia la totalidad de la obra.

En el caso del texto literario, lo no-escrito crea expectativas en el lector que reflexiona con el texto y se imagina varias opciones y soluciones a partir de las implicaciones del texto, de modo que el texto y el lector se fusionan y crean la obra literaria. Pero la obra literaria siempre no cumple estas expectativas, porque la intención es otra.

El texto filosófico habla de la realidad a nivel científico y aunque no todos los enunciados se dejan comprobar de forma directa, es decir, empíricamente, el texto está dirigido a la realidad extratextual. El objeto de referencia del texto (*significatum*) es la realidad extratextual y su condición de verdad está determinada por su correlación con ésta. En cambio, el texto literario no tiene *significatum*, es su propio objeto de referencia. En Iser el discurso de la ficción se parece a lo que denominaba Austin *illocutionary acts* en tanto que éstos tienen un efecto potencial sobre sus interlocutores, en este caso lectores⁴⁸. El nivel ilocucionario de un acto de habla posee una fuerza potencial, sólo a través del enunciado puede invitar al lector a responder de forma apropiada, pero no conlleva obligación ni respuesta unívoca y rígida. Generalmente, este tipo de enunciados depende de su contexto y el interlocutor sólo reconoce la fuerza ilocucionaria si comparte circunstancias y normas con el locutor. Esta última condición se suspende, sin embargo, en el caso del texto literario. Iser dice que el lenguaje aplicado en la literatura tiene parecido con el del acto ilocucionario, pero su función es otra. El éxito de un acto ilocucionario depende de la resolución de las indeterminaciones a través de convenciones, procesos y garantía de sinceridad que constituyen el marco de referencia dentro del cual pueden ser disueltos a una acción o a una conducta de acción. En cambio, la literatura no se inscribe en el mismo marco de referencias para la

⁴⁸ Iser, Wolfgang: *El Acto de Leer*. (Traducciones de J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito), Madrid: Taurus, 1987, p.93.

disolución de las indeterminaciones que también conlleva una obra de ficción. Aquí el lector debe descubrir por sí sólo el *código* del texto, el conjunto de valores y normas que están en juego en el texto, y este proceso de descubrimiento forma parte del proceso comunicativo en cuanto que constituye los medios por los que el lector debe comunicarse con el texto⁴⁹. El texto literario no tiene contexto, tanto texto como lector están despojados de entorno, y el texto mismo proporciona el código o la situación dentro de la cual se debe entender su contenido.

Mientras la intencionalidad del enunciado filosófico apunta hacia la realidad exterior, la intencionalidad del enunciado literario encuentra su correlato en el texto mismo, se dirige a sí mismo y, por lo tanto, no se disuelve nunca del todo. Es su propio criterio de verdad, y, por eso, el texto literario habla, como decía Gadamer, siempre su propia verdad⁵⁰. ¿Cuál es entonces su relación con la realidad? ¿Si el parámetro de la verdad se encuentra en el texto mismo, cómo puede la ficción tener efecto sobre la realidad? ¿Si la ficción propone un universo paralelo con verdad propia, cómo es posible que posea valor cognitivo alguno?

La respuesta está en el papel del lector. El lector es real y la obra literaria sólo se pone en marcha gracias al lector y la situación dinámica entre lector y texto. Esta interacción dinámica tiene carácter de acontecimiento o evento real y crea la impresión de que estamos involucrados en algo real. Iser propone que paradójicamente, a pesar de no denotar ninguna realidad dada ni poseer ningún código cultural común entre texto y lector, el carácter de acontecimiento de la ficción nos lleva a pensar que estamos envueltos en algo real porque la realidad literaria surge de algo tan básico como es la naturaleza de la realidad misma. Un evento es un paradigma de la realidad ya que es un proceso y no una entidad cerrada⁵¹. Cada evento representa el punto de intersección de una variedad de circunstancias, pero las circunstancias cambian el evento en cuanto haya tomado forma. El evento entendido como forma dibuja una línea fronteriza, pero sólo para que ésta pueda ser transgredida y transcendida en un proceso continuo de realización que constituye la realidad. En la literatura este proceso es constante debido a la constante reacción del lector al texto y a la nueva información que le proporciona la lectura continuamente. Así ocurre que la lectura de una obra literaria para Wolfgang Iser

⁴⁹ *Ídem.*, p.102.

⁵⁰ Gadamer, Hans-Georg: "El texto "eminente" y su verdad" (1986). Publicado en *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós, 1993.

⁵¹ Iser, Wolfgang: *El Acto de Leer*. (Traducciones de J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito), Madrid: Taurus, 1987, p. 112.

se presenta como un evento o un acontecimiento, porque lo leído toma la forma de una situación con final abierta, es una situación concreta y fluida a la vez. Lo concreto nace de la nueva postura y actitud que adoptamos en cada lectura y la fluidez del hecho que cada actitud nueva conlleva la semilla de su propia modificación.

Tanto el texto filosófico como el texto literario crean expectativas que pueden verse cumplidas o no respondidas. El lector aporta, al iniciarse el proceso de la lectura, una postura, una formación, una costumbre, una cultura. La herencia de Heidegger deja al sujeto en un mundo del que no puede separarse del todo, define al sujeto a partir de dichas circunstancias y su estado de alma siempre está relacionado y condicionado por algo ajeno al sujeto, es una manera de encontrarse en medio de la realidad, es un *Befindlichkeit*. Por esto el lector de un texto, siéndole un texto literario o científico, no puede pretender no tener mundo y no aportar mundo al encuentro con el texto. La existencia define al ser humano y con toda situación comunicativa la comprensión exige una adaptación de algo nuevo a una red existente de verdades u opiniones ya establecida. Los pragmáticos mantenían que forma parte de la naturaleza del conocimiento humano no cambiar todas las creencias a la vez, sino adaptar nuevas ideas a la red de verdades ya establecida. En este sentido la mente humana es inmensamente conservadora y se resiste a cambiar. Iser explica que el lector no entiende lo completamente ajeno a su conocimiento existente, no admite ni comprende la lectura de un texto cuyo código y cuyo sistema de valores se diferencia de su modo de comprender. El lector tiene que estar en condiciones de interpretar y comprender el texto, es decir, tiene que estar capacitado a percibir el texto.

Pero, ¿No consiste la verdadera posibilidad de un texto precisamente en el poder cambiar, modificar o ampliar la condición existente? ¿Qué quiere decir estar en condiciones de interpretar y comprender? A nivel lingüístico tiene que existir, necesariamente, una base compartida para poder comunicarse, pero el texto literario no conlleva, en la misma medida que un texto científico, la exigencia de una metodología racional, una estructura metodológica determinada para poder comprender las conclusiones propuestas por el texto.

Para Gadamer ha de existir un ámbito de acuerdo para fundar una situación de comunicación. Pero exige una apertura del horizonte aportado por los interlocutores para poder llegar a un acuerdo común, es un encuentro entre opiniones que a través de un diálogo llegan a una conclusión, una comprensión. Jauss distingue entre el horizonte de expectativas intraliterarias y el horizonte de expectativas del mundo de la vida, es

decir, el horizonte del lector. Iser distingue entre las expectativas que genera un texto científico y las que genera una obra literaria. La apertura del horizonte del lector es imprescindible para una comprensión del texto y para entrar en una situación comunicativa fructífera. Aun así nos parece que el punto más conflictivo de toda lectura está exactamente en esta apertura. ¿Cómo se abre el lector frente al texto? ¿Es verdaderamente posible deshacerse del mundo fáctico para dejarse absorber por el mundo del texto? Vamos a volver sobre este punto más adelante, primero vamos a hacer algunas observaciones adicionales relacionadas con el texto y la relación entre lector y texto.

Cada enunciado crea expectativas, pero en la obra literaria dichas expectativas no se cumplen ni se disuelven nunca. Es una continua modificación, porque su horizonte no está rígidamente fijado. Donde el enunciado en un texto filosófico denota y apunta a la realidad extratextual, el texto literario tiene una puntualidad dual. Por un lado, cada enunciado apunta a la totalidad del texto, el texto crea el contexto del enunciado y su valor o grado de verdad se mide en el texto mismo y no fuera de él. Por otro lado, su intencionalidad va dirigida a la recepción del lector.

Cada frase individual entra en el juego de la totalidad, es una pieza del puzzle que completa el lector con su lectura, y, por eso, cada pieza no es solamente una sombra de lo que va a venir, sino que nos provoca expectativas respecto a este porvenir. Esta estructura caracteriza a todas las frases en la medida en la que son correlativas y entran en interacción con sus correlativas, por eso, las expectativas no se cumplen nunca sino que se modifican continuamente. Esto es, según Iser, uno de los criterios del texto literario. Porque mientras exigimos categóricamente que un texto didáctico o expositivo confirme nuestras expectativas, cuando más individualiza y confirma nuestras expectativas un texto literario menos nos complace porque nos damos cuenta de su propósito didáctico y no nos queda más remedio que aceptar o rechazar su tesis en vez de entrar en el juego de la modificación. A lo largo del proceso de la lectura, lo que leemos será almacenado en nuestra memoria para poder ser evocado en otro momento. El lector se equipa para poder sintetizar, concluir y prever conexiones y relaciones del texto.

En Ricoeur vimos que “el mundo del texto” se deja ver como un acontecer o un evento como resultado de la interpretación del lector, pero el mundo se refleja en la estructura y en la estilización del texto, es un aspecto de la realidad. En cambio, en el estudio del texto literario de Iser se presenta una idea del texto como totalidad. No es toda la

realidad pero tampoco es una entidad cerrada y finita, es un caleidoscopio que contiene la posibilidad de ver varios aspectos y perspectivas, girar y ver algo nuevo. No deja ver la totalidad una vez por todas, pero contiene posibilidades infinitas y se aproxima, así, a toda la realidad. La obra literaria no pretende formar parte de la realidad, sino que pretende demostrarla, pretende ser una puerta a través de la cual el lector puede acceder a ella. Quizás aquí encontramos la gran diferencia entre los dos discursos.

En su estudio de *La Metáfora Viva* Paul Ricoeur discute la referencia y la denotación de una obra literaria y en especial la metáfora. Vamos a dejar, momentáneamente, la relación lector-texto de lado y volver a enfocar en el texto para, brevemente, detenernos en la denotación y la connotación del texto.

5.4. Denotación y connotación

Hemos insinuado hasta ahora que el vínculo principal entre texto y mundo es el lector, pero dicho vínculo se puede plantear de otra manera. Hemos dicho que el texto como configuración lingüística entra en el mundo y que el discurso filosófico-científico intenta adaptarse a la realidad extratextual, en cambio, el texto literario no. Tanto por la realidad ficticia creada como por su mismo uso simbólico del lenguaje su relación con la realidad extratextual se matiza. Ricoeur pregunta en *La Metáfora Viva* por la relación que mantiene la metáfora con la realidad. Pregunta: ¿Qué dice el enunciado metafórico acerca de la realidad?

El francés se plantea el problema de la referencia a dos niveles: el de la semántica y el de la hermenéutica. El primer nivel sólo afecta al discurso y los elementos del discurso a nivel de la frase. Iser introduce, a este nivel, su estudio de la intencionalidad de la obra literaria, pero para Ricoeur el problema de la referencia adquiere su verdadera dimensión al nivel de la hermenéutica.

Basa su estudio en una distinción entre la semiótica y la semántica cuyo eje es su acto predicativo. La intención del discurso tiene referente, tiene a un real extralingüístico mientras el signo remite a otros signos dentro de la inmanencia del sistema. En el estudio de Ricoeur vimos que abre varios frentes en su hermenéutica, entre ellos, el frente psicológico y el de la inclusión de la historicidad del ser humano en toda interpretación textual. Por eso, subordina la semiótica a la semántica, porque la primera

no se sale del texto, sino que hace referencia al sistema textual inmanente mientras la semántica se ocupa de la relación entre el signo y las cosas denotadas y de las relaciones entre lengua y mundo. Es precisamente esta relación entre lengua y mundo que le interesa, porque el texto es más que la creación de un mundo ficticio, es la articulación del mundo real del autor y, en el acto de la interpretación, también del lector.

El signo siempre vale por algo y sólo sabemos por qué vale gracias a su empleo. La semiótica es una abstracción de la semántica en cuanto recluida en el mundo de los signos, pero relaciona la constitución interna del sentido con el objetivo trascendente de la referencia. Para Ricoeur esta distinción introducida por Frege dentro de los límites de la lógica vale para todo discurso, pero el triángulo de Frege que distingue entre signo, sentido y referencia o denotación no siempre es regular. Al signo le corresponde un sentido y al sentido una denotación determinada, pero la relación reversa no es regular, de modo que la misma referencia puede ser denotada por dos sentidos diferentes, como es el caso de “la estrella de la noche” y “la estrella de la mañana”. Ricoeur puntúa que Frege aplica su distinción principalmente a palabras y a nombres propios y la contrasta con la distinción de Emilio Benveniste. Este último enfoca en la intención de toda la frase y mantiene que el enunciado entero, considerado desde el punto de vista de la referencia o de su denotación, realiza la función de un nombre propio. Es decir que Benveniste aplica la lógica de Frege, no a las palabras como nombres propios, sino al estado de las cosas. Las dos distinciones no son irreconciliables sino, más bien, complementarias ya que, en Frege, la denotación se comunica desde el nombre propio a la proposición entera que se convierte en el nombre propio del conjunto, mientras, para Benveniste, la denotación se comunica de la frase entera a la palabra por repartición en el interior del sistema. La palabra y la frase son, por lo tanto, los dos polos de la misma entidad semántica que juntas tienen el mismo sentido y la misma referencia. Debido al contexto y la aplicación, las dos distinciones admiten una intencionalidad dirigida al conjunto del contexto y al estado de las cosas y a una referencia en el mundo extratextual.

Desde el punto de vista semántico, sólo la palabra entendida como nombre propio tiene función identificante mientras los predicados caracterizan. Gramáticamente los predicados se subordinan al sustantivo, el que junto al verbo es el núcleo de la frase. Lo mismo ocurre a nivel semántico, porque, según Ricoeur, la identificación de una referencia implica la suposición de existencia, mientras el predicado supone la existencia de un nombre propio o una identificación particular. Para Frege este

postulado de existencia como fundamento de identificación, además, conduce a la suposición de una denotación. No nos contentamos con el sentido, suponemos una denotación.

Pero el postulado de referencia debe tratarse de manera distinta cuando se trata de una composición de mayor extensión que la frase, como, por ejemplo un texto, y en particular una obra literaria. En este caso la unidad textual es más por encima de la frase y el texto es más que la mera suma de sus enunciados. El texto es tanto la unidad lingüística que constituyen los enunciados como el conjunto que da contexto a cada enunciado particular.

La obra literaria es una realidad compleja. Por “texto” Ricoeur entiende “la producción del discurso como una obra”, dice:

“En primer lugar, el discurso es la sede de un trabajo de composición, o de “disposición” –para emplear una vez más la palabra de la antigua retórica-, que hace de un poema o de una novela una totalidad irreducible a una suma de frases. En segundo lugar, esta “disposición” obedece a reglas formales, a una codificación, que no es de lengua, sino de discurso, y que hace de éste lo que llamamos poema o novela. Este código es el de los “géneros” literarios, géneros que regulan la praxis del texto. Finalmente, esta producción codificada desemboca en una obra singular: el poema o la novela.”⁵²

La interpretación de un texto como obra va dirigida al texto como individualidad singular y esta individualidad singular surge, en la obra literaria como en todo texto, de las categorías de producción: disposición, pertenencia a géneros, realización de un estilo singular, la estructura que da individualidad a la obra. Pero la obra literaria a diferencia de un texto científico plantea el problema de la referencia desde una perspectiva nueva. Ricoeur dice que puede parecer suficiente plantearse el problema como se lo planteó Frege diciendo que como no nos contentamos con la estructura de la obra suponemos su mundo. La estructura de la obra es su sentido y el mundo de la obra su denotación. Como hemos visto anteriormente, la hermenéutica es la tarea de acceder al mundo de la obra partiendo de la estructura, pero ¿cómo es posible pasar de la estructura al mundo de la obra?

Si el mundo del texto científico incluye el discurso, el mundo del autor, y apunta a una realidad extratextual, mientras la obra literaria no apunta a una realidad distinta a la suya, debe significar que la obra literaria es su propio criterio de verdad y, por eso, siempre habla su propia verdad. Es por esto mismo que Ricoeur puede decir que:

⁵² Ricoeur, Paul: *La Metáfora Viva*. Madrid: Ediciones Europa, 1980, p.297.

“La producción del discurso como “literatura” significa precisamente que se *suspende* la relación del sentido con la referencia. La “literatura” vendría a ser ese tipo de discurso que ya no tiene denotación, sólo connotaciones. [...] En efecto, ésta implica un principio interno de limitación que define su propio concepto de verdad.”⁵³

En esto se parece mucho a Gadamer que también mantiene que como el texto poético no se inserta directamente en la realidad, en el mundo de la vida del autor o del lector, y como no se realiza en correspondencia con una verdad extratextual es, a su modo, verdadero. Gadamer admite que por el hecho de ser una configuración lingüística el texto poético puede transcribirse en enunciados cuya verdad se determina en relación con el mundo de la vida, pero el texto en sí no aspira a este tipo de enunciados, es una verdad propia cuyo criterio de verdad se encuentra en el texto mismo, en este sentido es una totalidad que no se apoya en otra realidad.

La obra literaria implica un elemento del que prescinde otro tipo de textos: el lenguaje poético. Como hemos visto en el estudio de la experiencia estética, los elementos estéticos del lenguaje abren paso a una vía de apelación al lector (*Appelstruktur*) distinta a la de un texto científico. Ricoeur dice que un poema es la fusión entre sonido y sentido lo cual lo convierte en un icono ⁵⁴. El lenguaje poético es sensible y emotivo y una parte de lo que quiere expresar el poema es *cómo* lo expresa, por eso, el lenguaje poético no es el medio por el que se articula un sentido determinado, sino lo que da forma a la materia y, como tal, inseparable de la materia misma. Dado el carácter estético y sensible (sensa) del lenguaje poético se crea un flujo de imágenes, porque la fusión entre sonido y sentido no es en sí el fin, es la ocasión de un despliegue imaginario adherente al sentido. Es parte de la estrategia poética poner en juego la imaginación y, momentáneamente, suspender la realidad extratextual del lector para poder dar paso a una realidad distinta en la imaginación de lector. El poema no denota de forma directa sino que connota una realidad y apela a las emociones y a la imaginación del lector, su estructura es, por lo tanto, una alternación entre lo cognoscitivo y lo emocional.

Esto nos lleva de vuelta al lector y su recepción del texto. Los elementos estéticos de la literatura y la poesía consiguen poner entre paréntesis la realidad del lector para llevarle a otro universo. Pero esto conlleva una abstracción o un uso de la imaginación que parece estar alejado de la imaginación inventiva (pero deductiva) que es la que forma un texto filosófico y que es la que va dirigida a la realidad extratextual o, como

⁵³ *Ídem.*, p.298.

⁵⁴ *Ídem.*, p.303.

señalamos en la comparación de *Las Meninas* de Velázquez con el texto, la imaginación que se aplica al mundo fuera del marco textual. La literatura engendra tanto esta imaginación como, además, una imaginación creativa o trascendental. En las páginas que siguen vamos a reparar en el estudio fenomenológico de lo imaginario de Jean-Paul Sartre para determinar en qué consiste exactamente la conciencia imaginativa o la imaginación.

Capítulo 6:

Conciencia e Imaginación

Jauss nos propuso que el espectador o el lector deben liberarse de su mundo fáctico, deben hacer uso de su imaginación y dejarse llevar por un mundo distinto al suyo, un mundo ficticio. El lector de una obra literaria debe olvidarse de lo anteriormente vivido, abrirse frente al texto y dejarse llevar por el mundo que se despliega ante él, lo cual se logra usando la imaginación. Pero ¿cómo funciona nuestra imaginación? ¿Dónde surge la posibilidad de crear imágenes de algo irreal?

Jean-Paul Sartre llega en su psicología fenomenológica de *Lo Imaginario* a la conclusión de que la imaginación es una condición esencial de la conciencia. Desde el punto de vista fenomenológico analiza la conciencia como concepto trascendental capaz de imaginar para llegar a una definición de la esencia de la conciencia. Tras la reducción fenomenológica, la conciencia se descubre ante nuestras descripciones reflexivas y de este modo podemos, como resultado de nuestra intuición eidética, llegar a conclusiones conceptuales sobre la esencia de la conciencia. Sartre dice que el estudio fenomenológico nos va a revelar que la estructura de la conciencia trascendental implica que la conciencia sea constitutiva de un mundo. Es decir que forma parte de la estructura esencial de la conciencia ejercer, que sea la conciencia de algo. Pero no es la constitución de un *tal* mundo, es decir, de un mundo que equivale al mundo de las cosas, el mundo en el que existimos físicamente, sino que la particularidad del carácter trascendental de la conciencia yace en la inclusión de lo irreal y en el poder imaginarse algo que no es. Para llegar a esta conclusión Sartre tiene que pasar por una definición de la imagen para caracterizar y diferenciar entre lo real y lo irreal. Argumenta que la imagen pertenece a la existencia intramundana lo cual significa que posee tanta existencia y que es tan real como cualquier otra cosa existente en el mundo exterior. La imagen existe independiente de lo que la provoca siendo esto un objeto del mundo manipulable o una abstracción mental, es decir, una idea abstracta. La conciencia

propone, por lo tanto, objetos reales y objetos imaginados, pero la existencia del objeto imaginado es radicalmente diferente de la existencia de un objeto real percibido.

Sartre dice, el objeto imaginado en tanto que se me aparece como imagen también se me aparece como ausente y esta ausencia es esencial para el objeto imaginado. La diferencia entre el objeto imaginado y la percepción de un objeto está precisamente en la ausencia. Percibir algo real dado es percibirlo sobre el fondo de la realidad total, sobre la realidad como conjunto. Según Sartre, esta realidad no es el objeto de ningún acto especial de atención, sino que es la condición esencial de la realidad actualmente percibida. En cambio, si quiero imaginarme algún objeto fuera de mi alcance visual tengo que dirigir mi atención hacia él y percibir lo en vacío. Trato de alcanzarlo a partir de un presente y como consecuencia se me aparece como ausente en ese presente, porque trato de alcanzarlo donde no se me da y, como consecuencia, se me aparece como una *nada* para mí. Dirijo mi atención a un elemento determinado de la realidad sin percibir la totalidad de la misma, por lo tanto, el acto imaginativo es "...a la vez constituyente, aislante y aniquilador."⁵⁵

El recuerdo se puede parecer mucho a la imagen, pero la diferencia habita en la ausencia. Porque si recuerdo algo de mi vida pasada lo recuerdo y no me lo imagino, no me lo propongo como dado-ausente sino como dado-presente en el pasado. Al acordarme de un acontecimiento de ayer éste no sufre ninguna modificación de irrealdad, simplemente pasa a existir en el pasado, lo cual también es una existencia entre otros. Si quiero acordarme de un acontecimiento del pasado dirijo mi conciencia hacia él del mismo modo que si quiero evocar la imagen de algo. Me puedo acordar de un amigo cuando se despidió de mí antes de irse de vacaciones ayer, recuerdo su apretón de manos porque conduzco mi conciencia al momento en el que me lo dio, el apretón de manos me está dado-presente en el pasado. En cambio, la imagen de mi amigo en Berlín no me está dada en absoluto, puedo imaginar qué hace allí en este momento, pero está fuera de mi alcance, no aprehendo nada, propongo la nada. La imagen de mi amigo en Berlín es la síntesis de imágenes, pero siempre ausentes de objeto, alejadas de la realidad, mientras recordar algo es proponerse el dado-presente en pasado, es evocar lo conocido.

La imagen del amigo por las calles de Berlín es la misma imagen que la del centauro, es un aspecto de la nada. La nada está al margen de la totalidad de la realidad y sólo la

⁵⁵ Sartre, Jean-Paul: *Lo Imaginario. Psicología Fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires: Losada, 1964, p.224.

conciencia imaginativa puede llevarnos a ella. También la conciencia imaginativa nos hace distinguir entre el porvenir *vivido* y el porvenir *imaginado*. Sartre nos pone el ejemplo de una pelota de tenis. Veo la pelota golpeada por mi adversario y reacciono según su trayectoria. Es decir, anticipo la trayectoria de la pelota y me muevo hacia donde va a ir. Esto es simplemente seguir la curva empezada de la pelota, porque no es más que la realización del gesto. El gesto real de mi adversario, cuando golpea la pelota, comunica su realidad a toda la forma. Comunica a la forma su forma real con las zonas que ella incluye: real-pasado y real-futuro que se realizan enteramente a través de su gesto. O dicho de otra manera, el golpeo de mi adversario pasa la forma a la curva y a la trayectoria de la pelota, yo me muevo hacia donde va a ir la pelota, es decir, sigo su trayectoria real-futuro la que va a convertirse en real-pasado según se realice, mi previsión de la trayectoria, siguiendo del desarrollo de la forma comunicada a la pelota, es simplemente la anticipación del gesto real en el interior de la forma.

“Así, paso a paso, hay todo un futuro real que se da simplemente, como el pasado real, por el sentido de forma actual en desarrollo, o, si se prefiere, como el significado del universo. Y, en este sentido, es equivalente presentar los aspectos reales no percibidos de los objetos como un presente real y tratado de alcanzar en vacío o como un futuro real.”⁵⁶

Sartre introduce aquí una idea del tiempo como concepto de causalidad. Prever una futura acción cercana no es imaginarse ni es una previsión ilustre ni celestial, es simplemente anticipar las consecuencias de la forma de una acción presente, una forma que ya conlleva la semilla o la causa de la futura acción. Toda existencia se da con las estructuras: presentes, pasadas y futuras. El pasado y el futuro son estructuras esenciales de lo real, son igualmente reales ya que son correlativos a la tesis realizante. En cambio, si me propongo prever algo de un futuro más lejano, algo cuya realización no está todavía comunicada al acto, se para el futuro, el porvenir, del presente. Me propongo algo que todavía no es, es decir, algo ausente. Sartre también lo llama: *nada*. Esta articulación de la conciencia propone, por lo tanto, la creación de una imagen que no está causalmente incluida en un acto y no es producto de la conciencia realizante.

Distinguimos, aquí, entre dos aspectos de la conciencia: lo que podríamos llamar la conciencia realizante y la conciencia imaginativa. La primera es la que a base de lo real-presente deduce de forma casi intuitiva el porvenir, prevé o, si se quiere, se imagina algo antes de que se produzca, pero se trata de un simple reconocer la trayectoria

⁵⁶ *Ídem.*, p.225.

inevitable de una realización latente. En cambio, la conciencia imaginativa construye la imagen de algo que no está dado, no es el futuro inevitable y latente de una acción y tampoco el recuerdo de una imagen del pasado recuperado en el presente, sino que es la imagen de algo que no forma parte de la realidad dada, algo que se convierte en real cuando yo le doy existencia para mí, me propongo algo que no está, está ausente, es una nada.

Si me imagino la llegada de mi amigo de Berlín estoy viviendo el porvenir en el presente, pero en este caso mi conciencia actúa sobre la totalidad de la realidad, la imagen de mi amigo nace del presente y del hecho de que mi amigo efectivamente está en Berlín y de que mañana tengo que ir a buscarle al aeropuerto. Aísla una acción y me propongo ese futuro acontecimiento en el presente. Por esto mismo, Sartre puede decir que la conciencia tiene carácter constituyente, aislante y aniquilador. Nos capacita a proponernos algo como ausente o como nada, imaginarnos aquello que no forma parte de una realidad existente, así es la imagen provocada o posibilitada por la imaginación en cuanto ésta es libre.

Nuestra percepción cotidiana del mundo ya viene enseñándonos en cada percepción particular que la realidad es un conjunto, es una totalidad de perspectivas, de modo que forma parte de la estructura básica de nuestra manera de pensar proponernos el mundo como un conjunto sintético. Aquí encuentra Sartre la posibilidad de insertar un concepto recíproco de la realidad. Porque imaginarse algo como irreal, por ejemplo un centauro, también es imaginarse un mundo en el que no puede existir el centauro. Imaginarse un amigo como ausente, es, al mismo tiempo, imaginarse un mundo en el que el amigo no puede estar presente en este mismo instante. Pero sólo porque la conciencia imaginativa es libre puede elevarse por encima del mundo actual, el mundo fáctico, e imaginarse algo irreal o ausente, imaginarse una nada. A continuación vamos a ver cómo es posible imaginarse lo irreal.

El concepto de la nada ha sido conflictivo siempre. En ocasiones se ha considerado una nada que existe como oposición a lo que es y en ocasiones ha sido la ausencia de la totalidad del ser, es decir, un no-ser. Sartre define la nada como el anonadamiento de un algo, la nada es algo constituyente y real. El francés define la nada como ausente porque una imagen que no posee existencia dada, es ausente pero existente.

Hasta ahora se nos ha perfilado un concepto dual de la conciencia, ambos relacionados con la imaginación en tanto que ésta propone algo a la conciencia que no está dado o que todavía no está dado. Pero nos falta todavía lo que nos interesa en relación con la

lectura del texto literario. Porque si somos capaces de imaginarnos la realidad que revela un texto y si somos capaces de comprender una realidad literaria muy distinta a nuestra realidad conocida debe haber una imaginación que nos puede elevar por encima de la totalidad de la realidad conocida. Algo que nos posibilita la imagen de algo que sólo existe como imagen y que, por lo tanto, podríamos denominar irreal pero existente como imagen.

Para acercarse a esta dificultad, Sartre mantiene que después de haber demostrado el aspecto imaginativo de la conciencia y la capacidad de darnos algo como ausente o como una nada, inevitablemente, debemos seguir la misma pista para explicar que una conciencia con capacidad de imaginación también incluye la posibilidad de proponerse la tesis de una irrealidad. En lo siguiente vamos a ver cómo la imaginación posibilita lo irreal.

6.1. Lo irreal imaginado en Sartre

El análisis de las distintas categorías de imágenes de Sartre demuestra que el poder imaginar constituye una parte esencial de la conciencia. La conciencia es intencional y siempre es la conciencia de algo, una conciencia que no es la conciencia de algo deja de ser conciencia. Pero también es parte de la conciencia imaginarse algo como inexistente o irreal. Al imaginarnos algo nos proponemos algo como ausente o con cierto carácter de nada en relación con la realidad, es decir que la negación constituye para la imagen y forma una parte íntima de nuestra conciencia imaginativa. Porque proponer una imagen es construir un objeto al margen de lo real o de la totalidad de la realidad y para hacer esto la conciencia tiene que liberarlo y distanciarlo de la realidad. Al aislar y aniquilar construimos la imagen como distinta a la realidad, como, en cierta medida, irreal. La conciencia no habita en el mundo, sino que es trascendente al porque es capaz de aislar imágenes y objetos y, de este modo, ser la conciencia de algo fuera de relación con lo real.

Percibimos el mundo como una situación sintética, es decir, como una totalidad de varias perspectivas. “La situación” de la conciencia es la motivación concreta y precisa de la aparición de una imagen particular. Es donde la conciencia realizante tiene su raíz, ya que la conciencia realizante se imagina o precipita un acto cuya tesis o desarrollo ya

se ha incluido como un acto latente en la realidad. De la misma manera que podemos dirigirnos a una imagen, aislarla y percibir la como ausente o como una nada en la totalidad de lo real, podemos imaginarnos la irrealidad. Pero deben cumplirse algunas condiciones necesarias. Porque mientras el uso anteriormente analizado de la conciencia imaginativa, el uso que nos permite imaginar algo que podría ser real, siempre se desarrolla a partir de la realidad dada, también existe un uso de la imaginación que tiene que superar lo real para hacer un mundo de ello e imaginar un mundo irreal. Para que la conciencia pueda imaginarse algo es necesario proponerse el mundo como conjunto sintético y, a la vez, imaginar el objeto como fuera del alcance de este conjunto. Imaginarse algo, por lo tanto, se hace a partir de una conciencia que, de alguna manera, está en el mundo, pero imaginar algo como irreal se hace a partir de una conciencia que está más allá del mundo, a partir de una conciencia que está libre de él. Se plantea aquí la pregunta: ¿Cómo se desvincula la conciencia de este mundo?

Sartre nos pone un ejemplo. El cuadro de Carlos VIII lo percibimos no como Carlos VIII mismo, sino como el retrato o la imagen de Carlos VIII. Pero la percepción es doble en el sentido que aprehendemos la imagen de Carlos VIII, pero también aprehendemos el cuadro como objeto que existe en un conjunto espacio-temporal. La imagen no puede ser sometida a modificaciones pero, en cambio, el cuadro como objeto sí. El sol puede iluminar el cuadro, pero la iluminación de la mejilla de Carlos VIII va a ser siempre la iluminación introducida por el pintor, ha sido regulada una vez por todas en lo irreal. Sartre introduce aquí un concepto de lo irreal como algo que está fuera de relación directa con la realidad, pero no por eso deja de existir. Si se quema el retrato de Carlos VIII, no es Carlos VIII el que se está quemando ni nuestra imagen de él, es la manifestación de dicha imagen. Para poder comprenderlo así, la conciencia debe poseer la capacidad de distinguir entre imagen e imagen-como-objeto y esto sólo se consigue al negar la realidad espacio-temporal y separar la imagen de ella. Proponer una imagen es constituir un objeto al margen de la totalidad de lo real, es tener lo real a distancia para liberarse de ello, es negar la realidad.

El carácter trascendental de la conciencia es el que habilita la tesis de la irrealidad, porque la conciencia puede proponerse un posible porvenir del mundo, puede imaginarse varios puntos de vista, varias perspectivas. La conciencia al ser consciente del carácter sintético del mundo siempre va a proponerse el mundo como una totalidad sintética, lo cual es lo mismo que tomar perspectiva. Sartre dice que la conciencia imaginativa en este aspecto es como un dibujo infantil, podemos tener la imagen de un

amigo de frente y de perfil al mismo tiempo. Los objetos imaginados están vistos desde varios sitios a la vez. Es una multiplicación de los puntos de vista que demuestra varias perspectivas al mismo tiempo, el objeto imaginado está “presentificado” con un aspecto totalitario⁵⁷. El objeto imaginado está presente, pero fuera de alcance, es un objeto irreal en el sentido que no puedo tocarlo, no es sensible es “casi-sensible”. No puedo manipular el objeto, tocarlo, cambiarlo de lugar, si no lo hago de manera irreal, tengo que irrealizarme para hacerlo. Para actuar con los objetos imaginados tengo que desdoblar mi yo y trasladarme a la realidad en la que existen, a la irrealidad.

Sartre observa, además, que:

“...ninguno de estos objetos reclama de mí acción, una conducta. No son ni pesados, ni apremiantes, ni sometedores: son pura pasividad, es peran. La débil vida que les insuflamos proviene de nosotros, de nuestra espontaneidad. Si nos desviamos de ellos, se aniquilan.”⁵⁸

Los objetos imaginados nacen de nosotros, y se mantienen con vida gracias a nosotros, pero su forma de vida es algo propio y la conciencia tiene que vestirse de manera apropiada para actuar y tocarlos, tiene que irrealizarse a sí mismo para incluirse en el mismo nivel que la imagen pura. Lo mismo que hace un actor cuando interpreta un personaje, se irrealiza en el personaje, deja de ser su propio yo para ser el yo de otro, se desdobla y se convierte en más imagen (personaje) que persona.

Al proponerse el mundo como un conjunto sintético, también se crea la posibilidad de liberarse de él, porque el conjunto se crea como sus partes y la totalidad de ellas a la vez, y la conciencia sólo puede imaginarse las perspectivas y su totalidad porque es libre. Es decir que Sartre analiza la conciencia partiendo de su función y su capacidad y llega a la conclusión que: porque la conciencia tiene la capacidad de imaginar más allá que la realidad, es decir, imaginar varias perspectivas a la vez, perspectivas que no pueden darse en el mismo instante, en la realidad espacio-temporal, la conciencia es capaz de imaginar algo irreal, algo cuya existencia no es compatible con la realidad dada. La condición fundamental de la conciencia la llama “situación”. Es la parte de la conciencia que está en el mundo, son los distintos modos inmediatos de aprehensión de lo real. Es una situación individual aprehendida como la realidad concreta de la conciencia, además de ser la motivación de la constitución de un objeto imaginado. La situación es el estar-en-el-mundo de la conciencia y es la motivación para la creación de

⁵⁷ *Ídem.*, p.157.

⁵⁸ *Ídem.*, p.158.

objetos irreales. Es decir, que los objetos imaginados surgen en una dialéctica entre la conciencia pura y su situación, y de allí surge la posibilidad de la creación de un imaginario particular, porque la conciencia es trascendental y también aporta una situación concreta e individual que posibilita la imagen particular.

Esto demuestra la estrecha relación entre lo real y lo irreal. Lo irreal está intrínsecamente vinculada al carácter de la conciencia misma y su situación. La conciencia de algo conlleva la conciencia de lo irreal, despegada de su situación en el mundo hacia algo más allá, ejerce su carácter trascendental y se auto-vincula a la irrealidad.

La motivación concreta de la conciencia imaginante o imaginativa presupone por sí misma la estructura realizante de la conciencia, igual que la conciencia realizante siempre encierra una sujeción hacia una conciencia imaginante particular, una no es sin la otra, donde acaba una en pieza la otra. La imaginación es toda la conciencia en tanto que realiza su libertad, porque la imaginación libre incluye en su estructura básica la conciencia con todos sus aspectos y su situación.

Lo irreal está producido fuera del mundo por una conciencia que está en el mundo, está anclada en una situación determinada y apunta a la imaginación debido a su carácter trascendental. En cuanto trascendental la conciencia es libre y lo es, como consecuencia, también la imaginación. La imaginación habilita la creación y la percepción de la irrealidad y es, por lo tanto, fundamental en la lectura de obras literarias, porque la obra literaria o la obra de arte es un irreal. Pero ¿en qué consiste lo irreal de la obra de arte?

6.2. La obra de arte como irreal

La imagen no se realiza en una obra de arte sino que se concretiza. La imagen o el objeto imaginado, a pesar de ser irreal, posee existencia, pero debido al carácter irreal de su existencia no es comunicable ni publicable, por eso es necesario una concretización, con las palabras de Sartre o, tal vez podríamos llamarlo una exteriorización, con las palabras de Ricoeur. Es una manera de exteriorizar la realidad intramundana. Sin embargo, esta concretización es imposible, no se puede pasar de lo imaginario a lo real con simplemente un acto de pintura o escritura. Un pintor puede basarse en una imagen al pintar un cuadro, pero la imagen en sí es incomunicable.

Un cuadro al ser un objeto real puede contener elementos que pueden ser contemplados por todo el mundo, pero la imagen de lo bello, no puede concretizarse. Según Sartre, lo bello no puede darse como objeto, está por su naturaleza apartado del mundo. El pintor no realiza o concretiza la imagen mental, sino que simplemente la pone un *analogon* exterior y la imagen entra así en contacto con el mundo objetivo. Pero la imagen, por sí sólo, no es alcanzable por el público, depende de su *analogon* para poder ser compartido. Como ya hemos visto, la imagen pertenece a la irrealidad, a la esfera más allá de la realidad y ese carácter de irreal o de imagen al margen de la realidad no puede simplemente pasar de un mundo a otro. Lo mismo pasa con la obra de arte. La obra de arte nace de la imaginación de su autor, es decir, es imagen, por eso es irreal y no puede convertirse en objeto sin dejar atrás parte de su ser. Aquello que se fija en papel siendo esto pintura sobre lienzo o tinta sobre papel, siempre va a ser una mera réplica de la imagen, pero, sin embargo, es nuestra única vía de acceso a la imagen misma. Se desdobra la imagen al objetivarse y debe desdoblarse también la imaginación del espectador o del lector para acceder a ella.

Cuando contemplamos un cuadro los colores nos pueden provocar de forma inmediata una sensación de placer, pero este placer es un simple goce sensual, no tiene nada de estético. En cambio, si consideramos los colores en su conjunto y, en vez de considerar el color rojo como simplemente el color rojo, sino como el rojo de la alfombra del cuadro de Matisse con el efecto de textura y densidad que causa el color y la belleza que aporta al cuadro en su conjunto, vemos el conjunto del cuadro y vemos lo irreal. El elemento estético y el placer estético surgen de la totalidad y la creación del conjunto. Sartre dice que todo imaginario aparece con el mundo como fondo anonadado y que toda aprehensión del mundo implica la posibilidad de superar este mundo. Dice:

“Toda conciencia imaginante mantiene al mundo como fondo anonadado de lo imaginario, y recíprocamente toda conciencia del mundo la llama y motiva a una conciencia imaginante como aprehensión del *sentido* particular de la situación. La aprehensión de la nada no se puede hacer por medio de un descubrimiento inmediato; se realiza en y por la libre sucesión de las conciencias, la nada es la materia de la superación del mundo hacia lo imaginario.”⁵⁹

Es igual de absurdo el concepto de una conciencia sin capacidad de imaginación que el concepto de una conciencia sin capacidad de efectuar el *cogito*. La libre sucesión de las conciencias va a articular la imaginación y, inevitablemente, la imaginación conduce a la conciencia de lo irreal.

⁵⁹ *Ídem.*, p.232.

La obra de arte como obra en el mundo no es otra cosa que un *analogon*, pero si dejamos la conciencia llegar a su fase trascendental y dejamos libre a la imaginación, podemos acceder a la imagen, a la obra de arte como irreal. Así podemos superar la realidad espacio-temporal en la que vivimos, y la obra llega a ser la puerta a una realidad irreal. No podemos pasar de un mundo a otro de forma inmediata, pero un cambio de actitud por parte de lector o del espectador puede habilitar el camino a lo imaginario.

Además, si la conciencia no manifiesta su carácter esencial sino en la imaginación, la imaginación debe ocupar una función primordial en nuestra cognición. Nos atrevemos a postular que el estudio fenomenológico de Sartre demuestra que el lector de una obra literaria (si la incluimos en el campo del arte) está más cerca de una comprensión del mundo que el lector de una doctrina o un texto didáctico, ya que están en juego todas sus facultades y no meramente el pensamiento lógico-especulativo. Sartre nos enseña que el conjunto de la realidad y la irrealidad van de la mano y comprender el mundo también es comprender aquello que el mundo no puede incluir. Por eso quizás la comprensión y la recepción de un texto literario aloja la posibilidad de conocer el mundo como es y como no es, es decir, un conocimiento más allá del que nos proporciona el texto filosófico-científico. El concepto de realidad incluido en un texto literario es más amplio que el de un texto didáctico, porque incluye el ser y el poder-ser, la realidad y la irrealidad y, además, el texto literario pone en marcha todas las facultades y capacidades de la conciencia humana lo que debe de constituir un camino privilegiado al entender.

Capítulo 7:

Entre la ciencia y el arte

Hasta ahora hemos venido enfocando la cuestión del discurso filosófico y el discurso literario desde un punto de vista textual. Nos hemos centrado en la relación texto-lector para vislumbrar las diferentes interpretaciones y comprensiones a las que pueden advenir los diferentes tipos de textos y para estudiar el texto como causante de experiencias y sensaciones, en especial el placer. Hemos determinado que el texto alberga un testimonio involuntario de la historicidad y que engendra una comprensión del mundo y del hombre más allá de la mera asimilación de un contenido. Además, el texto como objeto estético provoca una experiencia que puede ampliar el horizonte del lector y que inserta el texto en la línea del arte, pero, a la vez, mantiene un alto valor cognoscitivo. Sin embargo, justamente el texto como obra de arte merece ser estudiado más detenidamente.

La filosofía occidental hasta ahora se ha aproximado a la ciencia por su método de desarrollo, ya que tanto la racionalidad misma del proyecto filosófico como su modo de escribirse han seguido las pautas lógico-especulativas. Se ha confrontado al mundo y al ser en vez de estar-en-él y de contemplar el ser-en-el mundo. En vez de comprenderse a sí misma como parte de él, la filosofía ha sido, hasta la llegada y la legitimación de la imaginación como un elemento constitutivo de la conciencia humana, una ciencia complicada por no ser empírica y por basarse en hipótesis cuyo grado de verdad no se ha podido comprobar, sino que ha sido abandonado en el campo de la probabilidad. Con la separación y definición de lo imaginario y lo estético como parte del aparato operativo y constitutivo de la existencia humana, se ha posibilitado, sin embargo, la invención de un posible método filosófico nuevo. El pensar humano ha demostrado ser más que exclusivamente reflexión y contemplación racional y ha puesto en evidencia que alberga un crear artístico que ha abierto la puerta a una comprensión nueva del mundo. Cuando el hombre deja de comprenderse a sí mismo como sujeto racional frente

a un mundo objetivo y en pieza a descubrir la creación artística como una articulación ontológica, se abre paso a nuevos métodos de desarrollo para la filosofía.

Nietzsche abre la puerta a una tendencia posteriormente muy pronunciada: la polémica de las ciencias o, si se quiere, de los métodos. Husserl habla de la crisis de las ciencias europeas y Heidegger dice que la ciencia está tan anclada en su propio método que no ve los abismos más importantes entre la metodología aplicada y el mundo. En estos filósofos parece haber una tendencia a aceptar el saber como algo cuyo campo o cuya esfera se ha visto reducida al campo de las ciencias empíricas, las cuales no dicen nada sobre el hombre a nivel ontológico. El problema, para Heidegger y en gran medida también para Nietzsche, es el posible acceso a un saber sobre nosotros mismos. Nietzsche dice que si la ciencia aplica un método empírico esto traslada el acento a una ciencia empírica, mientras el arte, en cambio, es un campo libre de todo método, es la libre articulación de la imaginación de la que se ha olvidado la ciencia, pero a la que debe gran parte de su existencia. Esto le lleva a la pregunta ¿a qué campo pertenece la filosofía? Su propia respuesta es que habría que inventarse una disciplina nueva e independiente, porque la filosofía se encuentra entre los dos.

En un primer acercamiento a una definición de la diferencia más importante entre arte y ciencia, este último parece empeñarse en explicar el mundo empírico a través de las ciencias naturales, y el primero está destinado al placer. Históricamente, el goce ha estado vinculado al arte y acompañado por la estética. La filosofía, en cambio, ha aspirado a explicar el mundo siguiendo la línea de investigación iniciada por la ciencia y las pautas metodológicas trazadas para ella. Pero su campo de investigación no se manifiesta de manera empírica y, por lo tanto, es difícil comprobar sus resultados en alguna objetividad común. Este hecho deja la filosofía con un reto importante y su única herramienta, su única forma de comprobar una hipótesis es convencer a través de *simili*, a través de parecidos entre sus enunciados y el mundo externo y empírico, un mundo compartido y tangible o usar de manera convincente y persuasiva el lenguaje.

La disputa que hereda Ricoeur de sus antecedentes alemanes entre el explicar y el comprender los que intenta unir, corresponde muy bien a lo que sigue siendo uno de los problemas más importantes de la filosofía. Las ciencias naturales han buscado una explicación del mundo a través del análisis de hechos, y Ricoeur quiere hacer lo mismo al exteriorizar el interior en un texto y, así, convertirlo en objeto de investigación, pero el debate metodológico de la filosofía comenzado con Nietzsche pregunta si éste es el camino a seguir. A lo largo del siglo XX se ha ido potenciando dicho debate y hay cada

vez más conciencia del problema que supone encajar la filosofía en las disciplinas preestablecidas. Nietzsche nos hizo la pregunta directa y Dilthey plantea el problema que supone una ciencia del espíritu. Husserl habla de la crisis de las ciencias europeas manteniendo que el mundo no corresponde a la matematización a la que ha sido sometido desde los tiempos de Galileo. Heidegger aproxima el pensar a la poesía y abre así la posibilidad de una nueva metodología filosófica que es el simple pensar en su esencia, articulado en la poesía.

No obstante, históricamente, la filosofía ha hecho todo lo posible para aferrarse a la ciencia. En su origen las dos salieron de la misma cueva como una y cuando se partió en el trípode entre medicina, teología y filosofía, la filosofía seguía ejerciendo en el mismo campo que la ciencia. Con la llegada de la Edad Moderna, con Galileo, Descartes y la sofisticación del método científico, la filosofía se separaba de las ciencias naturales pero seguía aferrándose a ellas metodológicamente, seguía aplicando un método científico. La entrada a la Edad Moderna es decisiva, tanto para el método científico como para el modo de conocer, el modo de ver el mundo, la óptica cambia pero el método sigue siendo el mismo. Las revoluciones ideológicas son más frecuentes que las revoluciones metodológicas y, a pesar de varios esquemas de pensamiento nuevos y varias esferas nuevas, nuevas preguntas y problemáticas, nuevos enfoques y disciplinas dentro de la filosofía como la estética, la antropología y la sociología, una verdadera revolución metodológica no se presenta hasta Nietzsche, e incluso con él la idea de un nuevo método filosófico sigue figurando como una idea más que como un modo de filosofar. Nietzsche admite la posibilidad de filosofar desde el arte, pero sin realmente hacerlo. Aplica metáforas y analogías cuando se ve en apuros explicatorios, pero el discurso general sigue siendo más próximo al científico o racional que al literario o al poético, pero ¿cuál es realmente la diferencia entre un texto científico y una obra de arte? ¿Es exclusivamente una cuestión de estilo?

En las páginas que siguen vamos a hacernos la misma pregunta que se hizo Nietzsche: ¿Pertenece la filosofía al arte o a la ciencia? Y además preguntar si es posible filosofar desde el arte. Vamos a enfocar el problema desde varios puntos de vista: la evolución histórica, el papel de lo irreal en la filosofía y el gran aspecto común entre arte (escrito) y ciencia que es el lenguaje.

7.1. Diferencias y semejanzas

El gran reto del autor de un texto científico es poner de manifiesto su idea para que la entienda el lector. Aplica un lenguaje especulativo⁶⁰ que corresponde al uso especulativo de la razón y que, por lo tanto, se adapta fácilmente a la estructura mental del lector.

No ocurre lo mismo con una obra de arte. Un cuadro, por ejemplo, nos entra por otra vía, no apela a una comprensión racional inmediata, sino que juega con formas y colores que pueden intrigar al espectador y que exigen una segunda y tercera revisión, una búsqueda e identificación de formas dentro del marco del cuadro. El primer impacto del cuadro a nivel estético es la totalidad de colores y formas y el segundo es la exploración dentro del cuadro, de cerca o de lejos, es un dejar pasear la mirada por todos los detalles dentro del marco. Pero ¿por qué es distinta la recepción de un texto que la recepción de una obra de arte plástica? ¿En qué consiste esta diferencia, si es que la hay?

La respuesta obvia es: en el primer impacto. Ni el texto narrativo ni el filosófico cuentan con el impacto inicial del cuadro. La primera impresión causada por el texto es fruto de un juego más complejo entre texto y lector, el juego de la interpretación que venimos describiendo hasta ahora, y de la experiencia. Existe, sin embargo, un género literario que se aproxima a una forma de recepción parecida a la del cuadro como es el caso de la poesía.

Heidegger dice que el lenguaje se aplica en su estado más puro en la poesía y que: “la poesía no toma el lenguaje como material ya existente sino que la poesía misma hace posible el lenguaje.” El diálogo es el fundamento de la existencia humana porque es el acontecer del lenguaje y, por lo tanto, la poesía se convierte en una fuerza sustentadora del *Dasein*. Dice en su análisis de la poesía de Hölderlin que:

“Pero nosotros entendemos ahora a la poesía como el nombrar que instauro los dioses y la esencia de las cosas. “Habitar poéticamente” significa estar en presencia de los dioses y ser tocado por la esencia cercana de las cosas. Que la existencia es “poética” en su fundamento quiere decir, igualmente, que el estar instaurada (fundamentada) no es un mérito, sino una donación.

La poesía no es un adorno que acompaña la existencia humana, ni sólo una pasajera exaltación ni un acaloramiento y diversión. La poesía es el fundamento que soporta la historia, y por ello no es tampoco una manifestación de la cultura, y menos aún la mera “expresión” del “alma de la cultura”.⁶¹

⁶⁰ En este caso aplicamos el término “lenguaje especulativo” como un lenguaje que abre un campo de especulación y reflexión y no en el sentido gadameriano.

⁶¹ Heidegger, Martin: *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Publicado por primera vez en 1937 aquí citado de la traducción española de Samuel Ramos publicado en *Arte y Poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1958, p.139.

Es decir, el poema, al no estar su forma lingüística exclusivamente al servicio del contenido, es el lenguaje en su despliegue más completo: cuando denomina algo y cuando articula su aspecto estético. Heidegger da un paso más en su análisis de la poesía y argumenta que toca el campo del ensueño y de lo irreal al dejarlo aparecer frente a la realidad en la que vivimos, en la que nos encontramos en casa. Pero lo real es lo que el poeta dice y toma por ser, porque el poetizar crea una doble vinculación: una a la realidad en la que se manifiesta lingüísticamente, la que podríamos llamar *Lebenswelt* en términos husserlianos, y la otra al ser en estado puro. Es por eso que puede postular una vecindad entre la poesía y el pensamiento 20 años más tarde en las conferencias sobre “La esencia del Habla”⁶².

En este sentido la poesía se sitúa, tal vez, entre la pintura y el texto, porque su estética no es una herramienta sino parte de su razón de ser. Heidegger ya había señalado un su ensayo sobre *El Origen de la Obra de Arte* que tendemos a considerar la obra de arte una cosa, un ente, y que la teoría dominante de la cosa es la unidad entre forma y materia. Obviamente, Heidegger mismo no puede suscribirse a esa teoría ya que supondría una lógica conceptual parecida a la de sujeto – objeto. La unidad materia – forma no contesta a la pregunta: ¿dónde habita el origen del arte? ¿En la materia o en la forma? Heidegger instala la poesía como una fuente de reflexión y contemplación y, por lo tanto, llega a una comprensión de la poesía como más que una mera arte lingüística, es decir, algo más que un arte que se manifiesta en y a través del lenguaje. La poesía es lenguaje igual que el pensamiento y, por lo tanto, está esencialmente vinculada al ser humano y a su existencia. También Ricoeur destaca el poema frente a otros textos. El francés sí se adscribe a la idea de la poesía como una unidad entre forma y contenido a la que los dos aspectos contribuyen, pero no admite que el poema, por eso, tenga otro status ontológico ni epistemológico que los demás textos.

En nuestro estudio de la relación entre el discurso filosófico y el discurso literario se presentan otras preguntas: ¿cuál es el papel de la forma en un texto filosófico?, ¿carece de estética el texto científico? ¿Es el poema tan radicalmente distinto al texto filosófico que se sitúa en oposición a la filosofía y más próximo al arte?

Como ya hemos dicho, el autor de un texto científico aspira a hacer la lectura amena y accesible porque un lenguaje incompresible o una escritura inaccesible crea distancia

⁶² Publicado en: *De camino al Habla*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002, (Incluye las conferencias: “La esencia del habla”, “La palabra”, “El camino al habla”, versión castellana por Ives Zimmerman).

entre lector y texto. La escritura sigue una lógica que se aproxima lo máximo posible a la lógica y la racionalidad ya conocidas por el lector para poder ser aceptada e incorporada en la comprensión racional del lector sin tener que pasar por un proceso de decodificación largo y complicado. Pero hasta el discurso más teórico se beneficia de figuras lingüistas y de analogías, las cuales se aplican en el discurso filosófico tanto con fines estilísticos como con fines explicativos.

La filosofía misma se ve obligada a hacer uso de las herramientas de la literatura como analogías y metáforas, porque de la creación figurativa nace la posibilidad de concretar un asunto abstracto y de dar preferencia a lo particular para a partir de allí deducir una regla general que puede llevar a una conclusión universal. Es decir, el filósofo, en muchos casos, se ve obligado a describir su conclusión y su reflexión comparando y haciendo concreto lo abstracto, porque lo concreto es lo único tangible que tiene en común con el lector. Ya hemos señalado que el discurso filosófico nace del mundo científico y que su desarrollo tanto a nivel lingüístico-estilístico como a nivel metodológico, tradicionalmente, ha obedecido a las exigencias de aquello que es real y verdadero del mundo empírico. Lo real y lo verdadero era aquello cuya existencia se podía comprobar o a través de las leyes de las ciencias naturales o por los medios de la razón siguiendo una forma ontológico-teológica de pensar. En cambio, el autor de un texto literario crea un mundo que nace de una idea básica de lo verdadero vigente en el mundo común entre autor y lector, pero a partir de allí puede definir su propia verdad y salirse de la realidad conocida. Solamente la sintaxis pone límites. Aquello que se puede expresar con palabras de manera sintácticamente coherente es un posible, el límite no es la racionalidad sino la imaginación. Pero ¿cuál es el vínculo entre una realidad literaria y la realidad fáctica? En las líneas siguientes vamos a ver la evolución por la que ha pasado la obra de arte y la idea de la creación de lo irreal.

7.2. El ser en el arte y la naturaleza de lo irreal

En tiempos de Aristóteles la creación artística estaba relacionada con la *mimesis*, pero posteriormente la creación se liberó de esa etiqueta de copia y de subordinada a la realidad física. Hans Blumenberg estudia, en su *Las realidades en que vivimos*, el desarrollo de la creación artística y el hombre como creador. Aquí discute la

problemática del hombre como creador y la justificación histórica del arte como algo distinto a y algo nuevo respecto a la naturaleza. Los griegos y especialmente Aristóteles habían concebido la naturaleza y el mundo como una fuerza y habilidad que subordinaba toda creación artística del hombre a ella. *Arte* era una imitación de la naturaleza, de modo que el concepto de la creación artística se acercaba a lo que hoy entendemos por técnica. Las creaciones del hombre caían dentro de una predisposición o una imitación de la naturaleza y crear obras era dar forma a la realidad, es decir, la creación incluía tanto lo artístico como lo artificioso. El arte para Aristóteles consistía, por un lado, en completar la naturaleza y, por otro lado, en imitarla. La naturaleza era tanto el principio productor como la forma producida y Aristóteles va tan lejos como hasta mantener que toda creación artística o artificial es simplemente hacer lo que haría la naturaleza misma. Por ejemplo, la construcción de una casa o una silla, que son creaciones humanas, es simplemente dar sustancia a algo que ya está dado por la naturaleza, es seguir la predeterminación de la naturaleza ya que los rasgos esenciales están dados *por* y *en* ella. Por eso puede concluirse que la estructura fundamental de la naturaleza y del arte es la misma y que el arte es una imitación de algo esencialmente incluido en la estructura básica de la naturaleza. En términos platónicos diríamos que la idea ya está incluida en el mundo y que toda creación humana es materializar o concretizar, si se quiere, algo cuya forma ya existe en el mundo.

Este concepto cambia, sin embargo, con el hombre moderno. Los románticos mantienen que los poetas y Dios son los únicos merecedores del nombre “creador”⁶³, pero ya en la Edad Media el hombre empieza a dejar ver una fuerza creadora por encima de una mera imitación de la naturaleza, empieza a manifestarse la idea de crear algo nuevo, algo cuya existencia no se apoya en nada más que la mera creación. Blumenberg señala que desde que Parménides en 523 pintara su autorretrato, partiendo de la imagen desfigurada de un espejo convexo, de modo que transformó y quebró lo natural en lo artístico en vez de conservarlo y sublimarlo, el hombre moderno ha ido cobrando, cada vez más, conciencia de su potencia y capacidad creadora⁶⁴. Esta fuerza creadora del hombre se va potenciando en las obras de arte y el creador encuentra en el acto de la creación una auto-comprensión y una actividad metafísica que pueden llegar a ser una fuente para una comprensión ontológica del ser. Blumenberg dice que la presunta

⁶³ Shelly, Percy Bysshe: “Sobre la vida”, *Crítica Filosófica y Literaria* (Ed. J. Montoya y I. Torro). Madrid: Akal, 2002.

⁶⁴ Blumenberg, Hans: *Las realidades en que vivimos*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1999.

vinculación entre naturaleza y arte se ha ido condensando de una forma esencial y ha dado pie a una conciencia del carácter absoluto del hacer artístico. El descubrimiento de la infinitud de lo posible y la libertad artística contrastan con el concepto aristotélico y aquel parece ser el camino que ha tomado el desarrollo de la teoría del arte⁶⁵. André Bretón fue el primero en dar al surrealismo la fórmula ontológica al dejar que lo no-real pueda ser igual de intenso que lo real.

Esta fórmula la siguen varios otros, posteriormente, pero sin dejar el término “irreal” en un sitio estable. Sartre habla de lo *irreal* como algo igualmente verdadero pero cuya existencia no se deja materializar en un mundo fáctico, en su estudio fenomenológico de la imaginación y lo imaginario, mientras Miguel de Unamuno distingue entre realidad y realismo definiendo lo real como lo íntimo, eterno y creativo, dejando lo irreal sin fundamento. Enrique Pajón argumenta en su *Irrealismo* que ha llegado la hora de reevaluar la noción de lo irreal y recuperar la irrealidad como algo más que una existencia secundaria frente a la realidad y el mundo. La irrealidad es un aspecto del ser, en ella se encuentra la génesis del ser:

“En la potencia, en la predisposición para la irrealidad se encuentra la génesis del ser. Ésa es la luz que hay que alcanzar a percibir para comprender el problema tanto en sus orígenes como en su sentido: la música, como voluntad pura, permitía iluminar el yo sin más conciencia que la de sí mismo; y, de igual manera, las figuras procedentes de las artes plásticas, despojadas de la concreción de lo figurado en ellas, permiten el acceso al mundo irreal que puebla la conciencia del yo como distinto del yo. Aparece así la conciencia constituida por un yo, activo y permanente, y por unas figuras que la voluntad pura del yo mueve a capricho.”⁶⁶

Lo irreal permite llegar al ser en su estado más puro y, a la vez, permite concienciar el estado del yo. La concreción mundana de una figura no es la manifestación de lo irreal en la realidad mundana, sino un acceso al mundo irreal. Este irreal que pertenece a la conciencia a un nivel distinto que la razón ha sufrido bajo la herencia platónica cuya filosofía teleológica y cosmológica no dejaba espacio para las disciplinas que, en vez de acercarse al ideal real, se alejaban de él. Por eso, Platón menospreciaba al arte y a la poesía, porque se movían en el ámbito de los seres derivados. Pajón dice que Nietzsche es el primero en admitir el carácter doble del yo. Nietzsche comprende el hombre como intelecto o razón e imaginación lo cual le permite explorar la posibilidad de un conocimiento, un conocer del mundo, a un nivel distinto al nivel epistemológico y Pajón le sigue en su reivindicación del arte como una fuente del conocimiento del ser:

⁶⁵ *Ídem*, p.75.

⁶⁶ Pajón Mecloy, Enrique: *El irrealismo*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2002, p.88.

“Más allá de ese mundo de lo verdadero que la razón había impuesto, más allá de lo razonable, se encuentra el plano de lo que tan pronto podemos llamar locura, tan pronto arte. No se trata de una realidad, y por consiguiente, no debemos analizarlo como verdadero o como falso. Lo que asoma en el horizonte es el ser, tantas veces analizado en la parcela que corresponde al conocimiento; pero manteniendo hasta hoy insospechadas las posibilidades de esas otras dimensiones del ser que a través del arte se hacen accesibles a la filosofía. Se descubre en el ámbito de lo artístico un reino en el que señorea la libertad, ese mundo en el que el yo pone y suprime lo que quiere, sin que las leyes de lo verdadero le impongan sus normas.”⁶⁷

La irrealidad ha sido ajena a la filosofía por no estar al alcance del intelecto teologizado y el arte ha sido una forma de expresión inferior al introducirse en el campo lo irreal y no ocuparse de la naturaleza y las cosas mismas. Pajón encuentra la fuente común entre la irrealidad y el arte y descubre allí la posibilidad de contemplar, aunque en el horizonte, el ser. Al redefinir el irrealismo como más que la mera negación del real, encuentra otras dimensiones del ser y otras vías para llegar a ellas.

Sartre define del mismo modo la obra de arte como irreal. La obra de arte nace de la imaginación del autor. Dice que la publicación o exteriorización de la idea o imagen creada por la conciencia imaginativa del autor tiene que pasar por un *analogon*, que es su manifestación en el mundo fáctico o el mundo espacio-temporal, si se quiere. Este *analogon* es la puerta entre la imaginación del autor y la imaginación del lector o espectador. Para Sartre los lectores o espectadores de una obra de arte pueden abrir esa puerta y asomarse, pero no pueden cruzar el umbral para explorar el territorio que hay detrás, siempre será un territorio oculto, pertenece al campo de lo irreal. Para Pajón existe la posibilidad del ver el ser, el ser asoma en el horizonte, es decir, allí, hasta donde alcanza la vista y donde parece terminar el mundo.

7.3. La pérdida de la *mimesis*, de camino a la hipótesis

La construcción de toda obra de arte es un acontecimiento, es el nacimiento de algo único que enriquece el mundo con una nueva imagen de él, concebido por el espíritu humano. Hans Blumenberg dibuja, en su estudio del hombre como creador, una línea de evolución que empieza con el concepto aristotélico del arte, pasa por la curiosidad instintiva que caracterizó la época medieval hasta convertirse en una necesidad

⁶⁷ *Ídem*, p.88-89.

metafísica. Una necesidad metafísica que intenta probar la imagen que tiene el hombre de sí mismo. No porque la necesidad despierte la capacidad inventiva ni porque la realidad esté impregnada de estructuras técnicas que emergen en el arte como reproducciones, sino porque la invención es: "...el acto significativo por antonomasia del mundo moderno....lo que aquí se nos da a sentir es, más bien, la fuerza acuñadora de ese impulso homogéneo que apremia a articular una autocomprensión del hombre."⁶⁸ La potencia y afán que revela el arte medieval es, para Blumenberg, la primera señal de que el hombre moderno empieza a manifestar un deseo de conocerse a sí mismo como sujeto y este deseo se articula en el arte donde el hombre moderno revela su capacidad de creación e invención artística y donde el autor detrás de la obra empieza a tomar carácter de creador más que de imitador. Pero, para Blumenberg, dicho desarrollo conlleva una confrontación entre dos posturas principales que todavía no se han reconciliado, porque el concepto moderno del hombre tuvo que abrirse paso contra una noción muy enraizada y establecida como era la del hombre avasallado por el axioma fundado hasta entonces: "imitación de la naturaleza". El hombre como creador frente a al hombre del mundo antiguo al servicio de la naturaleza e incluido en ella como una herramienta más son, por lo tanto, las dos posturas corrientes que se enfrentan y, aunque Blumenberg admite que toda determinación de un comienzo histórico nunca es exacta, pone como fecha de dicha confrontación el año 1450 cuando Nicolás de Cusa en sus tres diálogos enfrenta el personaje, el idiota, tanto al filósofo en cuanto representante de la escolástica como al *rethor* en cuanto representante de los humanistas. El estilo "democrático" y la ironía con la que se acerca el personaje cusano a la ciencia es para Blumenberg la primera señal de un nuevo concepto del hombre. El idiota se comprende a sí mismo a partir de lo que hace y esa vinculación del hombre con su rendimiento es el primer paso para una comprensión del hombre desde sí mismo. Ya no mira a la naturaleza, al cosmos, para llegar a respuestas sobre sí mismo, no busca en la naturaleza para extraer de ella el rango que le corresponde entre los seres, sino que mira al mundo que ha surgido de las cosas, mira al mundo del arte. Este mundo artístico creado por el hombre guarda la verdadera clave para la comprensión del hombre ya que, como diría Paul Ricoeur siglos más tarde, el texto es la exteriorización del interior del hombre y, por lo tanto, la vía hacia una ciencia del espíritu.

⁶⁸ Blumenberg, Hans: *Las realidades en que vivimos*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1999, p.76.

Pero el paso histórico no es tan sencillo. Sólo posteriormente se ha podido valorar el significado del idiota del cusano, el tallador de cucharas. Para Blumenberg el idiota del cusano no es una fuerza creadora de la historia sino un indicio histórico de un desarrollo que en la moderna historia del espíritu ha resultado en un antagonismo entre la construcción y el organismo, entre el arte y la naturaleza. Dice Blumenberg que no salió bien “el intento de presentar la Edad Moderna como producto inmanente, por así decirlo, a la Edad Media”⁶⁹ donde el concepto del hombre como creador y su legitimación metafísica no es más que un componente. Nos encontramos, por lo tanto, según el estudio del teórico alemán frente a una tendencia histórica que empieza con el axioma avasallador aristotélico de la imitación de la naturaleza, que pasa por una tendencia a lo curioso en la Edad Media y que en la Edad Moderna, definitivamente, admite que el concepto del hombre como sujeto incluya una fuerza y capacidad creadora, pero no consigue deshacerse del concepto histórico. En la Edad Moderna el campo de actuación de la creatividad humana se ve reducido por lo dado. Lo dado priva a la creatividad de su posibilidad de actuar. Blumenberg acude a Nietzsche para expresar esto de forma más aguda cuando éste hace decir en *Also sprach Zarathustra*: “Quien quiera ser un creador, en lo bueno y en lo malo, primero tiene que ser un aniquilador y quebrantar valores. O sea, que el mal sumo forma parte de la bondad suma: pero la creadora es ésta”⁷⁰. Es decir que el nihilismo está funcionalmente vinculado a la demanda de originalidad del ser, porque el hombre se encuentra en una situación histórica en la que su libertad creadora se ve obstruida por una tradición metafísica determinada. La herencia metafísica pesa tanto que resulta difícil deshacerse de ella y la originalidad del ser, la verdadera creación artística, sólo puede llevarse a cabo y resultar fructífera si parte de un aniquilar y quebrantar de los valores establecidos.

Nietzsche lo presenta como una teoría del ser y para Roland Barthes es una cuestión de estilo. Todo estilo nuevo o intento de crear un estilo nuevo conlleva una búsqueda de un punto nulo, del punto cero de la escritura desde donde un estilo nuevo y una escritura nueva puede desarrollarse sin verse predeterminado por lo ya existente. En la ontología de Nietzsche ocurre lo mismo, el super hombre debe desvincularse de las leyes

⁶⁹ *Idem*, p.81.

⁷⁰ Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra. Gesammelte Werke*, vol. 13, 1924, p. 149, citado por Blumenberg.

metafísicas que lleva arrastrando desde hace siglos y que reduce la verdadera posibilidad de su ser y su verdadera posibilidad de ser libre.

Para Blumenberg esta lectura del desarrollo de la idea antigua de la *mimesis* y la polémica del hombre como creador hace ver que el arte posee un rango de ejemplar dentro de la misma filosofía, porque permite preguntar que es el “ser”. Dice que el *páthos* moderno de la producción auténtica humana nace de la contraposición anteriormente mencionada: la identidad del ser y la imitación de la naturaleza y que si se ha determinado la obra humana como imitación de la naturaleza es porque se ha confundido el antagonismo con la identidad, se lo ha tomado como la misma cosa, cuando realmente se trata de una contraposición compleja.

Así, inserta Blumenberg el arte en lo más alto de la ontología, porque ejemplifica el ser y de este modo facilita al ser humano una vía para su comprensión. El ser mismo se articula en el arte, una postura que el tardío Heidegger llega a compartir. Esta postura es muy distinta a la platónica que heredó Aristóteles, cuando Platón en la *República* distingue entre poeta y artesano diciendo que el poeta representa mientras el artesano hace existir. *Hacer existir* quiere decir que da existencia en el mundo de los fenómenos a algo que ya existe en el mundo de las ideas y en esto consiste la invención. El artesano pone de manifiesto algo que ya existe en el mundo de las ideas, da existencia de segundo grado a la cosa, mientras el artista se aleja aún más del mundo ideal ya que su obra es una imitación del modelo que propone el mundo y, por lo tanto, la obra de arte es un alejamiento de tercer grado respecto al ser genuino, es un ser derivado. La creación del artesano tiene un propósito, el de satisfacer y una función mientras la obra de arte no tiene función alguna. Aristóteles encuentra en esta teoría de Platón los hilos más importantes para el desarrollo de su teoría metafísica sobre “el motor inmóvil” y la autorrepetición del ser.

Esta tendencia de la antigüedad a colocar lo originariamente humano en el ámbito de lo no realizado o, como dice Blumenberg, de mezclar “el ámbito de lo no llenado con lo fáctico”⁷¹ abre, a la vez, la puerta a la posibilidad de algo auténticamente nuevo lo cual crea un nuevo antagonismo, entre la naturaleza que se imita, por un lado, y, por otro lado, un espacio fuera del dominio de la naturaleza donde existe la posibilidad de la originalidad y de la creación, tal vez, artística.

⁷¹ Blumenberg, Hans: *Las realidades en que vivimos*. Barcelona: Paidós, 1999, p.102.

Este antagonismo es el que Blumenberg inserta en su estudio del desarrollo histórico del concepto del arte en el esta dio siguiente a la edad m edia, manteniendo que en la edad media la dom inante id ea del Dios todopoderoso aplaza unos siglos el verdadero problema de la incongruencia entre la naturaleza y el ser. Pero antes de llegar hasta allí la filosofía occidental tiene que pasar por una serie de dificultades relacionadas con precisamente el poder y el papel de Dios . Porque el antagonismo anteriormente mencionado entre lo dado por la naturaleza y el concepto de la posibilidad de algo que no posee existencia fáctica da pie a la inevitable pregunta de si Dios es todopoderoso, omnipotente y el gran creador del mundo: ¿Por qué puede el hombre completar el mundo? ¿Por qué no dejó Dios el mundo completo sin necesidad ni posibilidad de ser completado y de ser, quizás, más perfecto?

Siguiendo los pasos de Blumenberg es fácil ver cómo va matizándose la idea de la imitación de la naturaleza a lo largo de la Edad Media debido al poder del catolicismo y a la sombra de Dios. Tomás de Aquino, Guillermo de Ockham y Agustín, entre otros, heredan su tradición filosófica de mayoritariamente Platón y Aristóteles e insertan esta tradición en un contexto católico, y en este nuevo contexto en pieza poco a poco a matizarse el concepto de la imitación de la naturaleza. Con Tomás de Aquino el arte pierde su carácter de inevitable, de ser algo de antemano esbozado y de alguna manera ya incluido en la naturaleza, y empieza a demostrar una capacidad de poder salirse de su contexto natural. Tomás de Aquino dice que el arte lleva a cabo algunas cosas completamente distintas, que la naturaleza no puede hacer, y otras imitando a la naturaleza. Tomás de Aquino no explica por qué se matiza la *mimesis* aristotélica, pero Blumenberg encuentra en su contemporáneo Buenaventura un intento de explicar la creación artística con inspiración en la idea del motor aristotélico. Este último señala que el peligro del concepto del motor aristotélico yace en el pensar que la voluntad divina quiere comunicarse en su obra cuando, según Buenaventura, “comunicación” significa que Dios, el poder infinito, tiene que autolimitarse para poder manifestarse de algún modo y comunicarse en el ámbito finito, pero no se manifiesta en todo su esplendor sino “Dios saca a relucir, del tesoro de sus posibilidades, muchas de ellas, no todas”⁷². Ockham dice que Dios puede crear muchas cosas que no quiere crear lo cual le lleva a Blumenberg hacer un estudio del concepto de lo posible. El teórico alemán acude, de nuevo, a Nicolás de Cusa cuando éste trata el problema del mundo creado

⁷² *Ídem.*, p.105

como el mejor mundo posible pero, a la vez, admite que este “neoplatonismo cristiano”, así lo llama Blumenberg, alberga una contraposición de dos elementos de la especulación teológica: por un lado, la noción de Dios como un creador perfecto cuya obra no ha podido ser más perfecta de lo que es y, por otro lado, la noción de que ninguna obra es la plena perfección porque la obra no representa la perfección y el *summum* de grandeza que el Creador haya podido lograr. Es un dilema que no tiene solución pero que desemboca en la idea de que, considerado desde el punto de vista de Dios, hay un espacio libre para la posibilidad y, considerado desde el punto de vista del mundo no lo hay. En un intento de reconciliar lo irreconciliable, Nicolás de Cusa dice que Dios podía haber hecho un mundo más perfecto pero también un mundo menos perfecto de lo que es y esto le sirve de apoyo a Blumenberg cuando éste quiere hacer una metafisicación del concepto de la posibilidad, porque Dios al crear el mundo no sólo lo ha hecho a partir de lo posible, sino, también, ha creado lo posible. Así, Blumenberg pasa a la siguiente fase de su lectura histórica, porque el concepto de la posibilidad va a ser el que abre el comienzo de la Edad Moderna. Con Descartes la filosofía se convierte en un tratado sistemático de lo posible y a partir de entonces la realidad del ser se entiende como la posibilidad del ser.

La lectura de Blumenberg demuestra que la entrada del concepto de lo posible en el campo de la filosofía deja de lado la *mimesis* y pone en juego una nueva significación de la hipótesis. Ya no se pone énfasis sobre el mundo fáctico y una epistemología cosmológica sino que el acento se traslada a la posibilidad del ser y con Descartes la racionalidad se desvincula, de este modo, de lo fácticamente dado. A pesar de seguir un procedimiento metodológico próximo al de las ciencias, estos son los primeros pasos hacia una comprensión del mundo que incluye la idea de lo posible en su ontología:

“Para una voluntad de construcción es irrelevante si, casualmente, la naturaleza es imitada, o bien si se da allí una solución inédita; el principio normativo de la economía es una idea que tiene el espíritu humano sobre su propio rendimiento, no sobre las producciones de la naturaleza. El principio de la posibilidad de otros mundos presenta una tan ilimitada fertilidad que la coincidencia entre las construcciones hipotéticas que de él se deducen y el mundo real sólo puede ser casualidad.”⁷³

El principio de la racionalidad vinculado al concepto de lo posible como un aspecto de la realidad del ser abre la puerta a un territorio hasta entonces no pisado, un espacio libre e ilimitado que no se ve condicionado por la *mimesis*. Este optimismo metafísico le concede al hombre el posible papel de creador que se va a esforzar y acentuar más tarde

⁷³ *Ídem.*, p.108-109.

con el renacimiento y, en especial, con el romanticismo cuando el poeta se compara a sí mismo con la fuerza creadora de la divinidad. Este análisis de la evolución histórica de la creación artística y del concepto de arte en su esencia viene acompañado de una evolución a nivel literario o estilístico, como nos propone Milan Kundera y cuya idea vamos a ver en las páginas siguientes.

7.4. Kundera y el género novelesco

Hasta ahora hemos visto cómo la *mimesis* ha teñido la historia del arte en la filosofía hasta la introducción del concepto de lo posible al margen de la filosofía. La posibilidad empieza a formar parte del campo filosófico como un posible real, es decir, como una parte hipotética de la realidad. A esta evolución filosófica va vinculada una evolución lingüística según la lectura de Milan Kundera en *El arte de la novela*. Kundera considera a Cervantes el gran creador de la Edad Moderna junto a Descartes, porque si Descartes introdujo un cambio a nivel ideológico-filosófico al cambiar la óptica de la filosofía occidental, Cervantes introdujo con su novela polifónica una nueva comprensión del mundo tanto como una nueva vía de comprensión. Este último punto es para Kundera decisivo, porque “la despreciada herencia de Cervantes” radica en el aspecto compositivo más que en el aspecto ideológico ya que la novela de Cervantes dibuja un camino paralelo a la historia de la Edad Moderna. Se han dejado muchos esfuerzos en los intentos de encontrar sentido a la novela de Cervantes ¿Qué quiere decir la obra? Pero, para Kundera, esa búsqueda es errónea ya que su valor más importante yace precisamente en su ambigüedad y relatividad. A toda interpretación que aspira a encontrar en el fondo de la novela una posición moral se le escapa lo más importante: la interrogación. Ese acercamiento dogmático y ese discurso apodíctico pierden de vista lo más importante, lo que llama Kundera “el espíritu” de la novela. Dice que la búsqueda eterna del bien, la tendencia a ordenar el todo bajo la mirada de un Juez supremo, es síntoma de la incapacidad humana de aceptar la relatividad esencial de las cosas humanas y la incapacidad de aceptar la ausencia de certeza, la sabiduría de la novela que es también una sabiduría de la incertidumbre es difícil de aceptar ⁷⁴. Sin embargo, la gran aportación de la novela de Cervantes a la historia posterior es ésta: el

⁷⁴ Kundera, Milan: *El Arte de la Novela*. Barcelona: Tusquets editores, 2004, pp.17-18.

principio de la incertidumbre expresado en su composición y estilo, de modo que la novela de Cervantes, según Kundera, adelantaba algunos de los problemas a los que se iba a enfrentar posteriormente Europa, cuando Husserl proclama la crisis de las ciencias y la filosofía europea y occidental.

Husserl propone que las ciencias y la filosofía han entrado en crisis porque su método es anticuado, la matematización del *Lebenswelt* introducida por Galileo se ha quedado desfasada y pierde de vista el ser verdadero. Su empeño en ser concreto y técnico no llega a la verdadera condición de las cosas, sino que es una ciencia de las apariencias. Heidegger lo llama “el olvido del ser” y parafrasea la verdadera pregunta metafísica: ¿Qué es el ser? Kundera dice que la novela se acerca a la misma pregunta, pero no la contesta, porque la novela no es un manual ontológico, sino que la novela muestra al hombre en su contexto. La novela como género lingüístico nos enseña quienes somos, nos habla de nosotros mismos en nuestra verdadera condición, porque pregunta y no responde unívocamente. Don Quijote nos enseña la aventura, Madame Bovary nos enseña el ensueño y aspectos del amor, Raskólnikov nos enseña la complejidad de la culpa, son personajes de novela que ponen de manifiesto algunos de los aspectos más básicos de la humanidad. La novela expresa lo interior de nosotros mismos, lo ejemplifica, pero sin dar las respuestas y ésta es la riqueza de su género:

“El espíritu de la novela es el espíritu de la complejidad. Cada novela dice al lector: “Las cosas son más complejas de lo que tú crees”. Esa es la verdad eterna de la novela que cada vez se deja oír menos en el barullo de las respuestas simples y rápidas que preceden a la pregunta y la excluyen”.⁷⁵

Precisamente por esta característica Kundera considera que la novela como género es más imprescindible ahora que nunca. Dice que la visión del mundo actual (año: 1986) es uniforme, que su representación en los medios de comunicación no corresponde a su verdadero ser, sólo la novela puede decir que “nada es lo que parece” y, además, reflejarlo en su espíritu. Pero el espíritu de la novela también es el espíritu de la continuidad, cada obra es la continuidad de obras anteriores y de la experiencia anterior y esto no concuerda con el mundo actual tan fijado en la actualidad y el presente que pierde contacto con la historia. Por eso el destino de la novela peligra, porque no entra en el sistema actual como obra, siendo una obra algo que perdura y que crea el puente y la continuidad entre pasado y futuro, sino que se anula en el presente como un gesto sin futuro. Ésta es para Kundera la verdadera crisis actual de la novela como género

⁷⁵ *Ídem.*, p.29

literario y si la novela quiere seguir existiendo tiene que reinventarse a sí misma para progresar en el mundo actual y sólo lo puede hacer en contra del mundo actual, a pesar de la tendencia del mundo.

Kundera dibuja el esbozo para una comprensión histórica que en la modernidad se divide entre la Edad Moderna filosófica y una modernidad paralela comprendida como lingüística. Dice que por defecto el lector inicial de la novela, poco acostumbrado al género, buscaba el fondo moral y una interpretación unívoca sin entender que la polifonía era el fin, el espíritu de la obra. Sin embargo, se le puede preguntar a Kundera si la polifonía y la complejidad de la novela como género no buscan lo mismo. Apunta a una comprensión del mundo complejo y defiende, así, la posición de la relatividad y del perspectivismo. El mundo que nos revela Cervantes es complejo y diverso igual que lo es la comprensión de él, pero ¿Lo es también la interpretación de la obra?

Kundera diría probablemente que cuando un lector interpreta y busca el enunciado del texto detrás de la forma y la estructura se olvida de interpretar el texto mismo, el texto como escritura, se olvida de que el texto también se manifiesta como escritura y el estilo, la composición contribuyen a la totalidad. Esto hace de la interpretación novelesca una tarea muy compleja y personal, que no es asimilar información, sino que es ver y contemplar mundo y espíritu.

En esto se diferencia el texto literario, la novela, del discurso filosófico: comunica a dos niveles: el qué y el cómo, o si se quiere, dice lo que dice y muestra lo que demuestra. El texto literario no se puede reducir a su enunciado.

No sólo la polifonía de la novela a partir de Cervantes le interesa a Kundera. Su estudio está enfocado al desarrollo de la novela como género literario especialmente en Europa. Dibuja algunos esbozos que definen el género literario entre los cuales se encuentran los personajes, la creación de un yo y la composición. Es la composición o la estructura lo que aporta espíritu a la obra. Kundera no es un hermeneuta como Ricoeur o Gadamer y su acercamiento al texto arranca desde el campo lingüístico y no desde el campo filosófico, pero los tres comparten varios intereses. Como hemos visto, Ricoeur habla del discurso de la obra o del texto como su vínculo con el mundo externo y este vínculo varía según lectura e interpretación. Leer un texto es insertarlo en el mundo de nuevo, es dar mundo al texto. Esto para Paul Ricoeur caracteriza a todos los textos independientemente del género. El lector se enfrenta al texto y no al autor que puede ser de otra época, pero la obra está allí, presente ante cualquier lector. Como dice Gadamer,

el lector dialoga con el texto no con el autor, es una fusión de horizontes entre lector y texto.

Para Ricoeur la historicidad del texto es un aspecto importante e imprescindible, no porque el autor aspirase a dejar rastro de su contemporaneidad, sino porque es imposible no hacerlo. Para Kundera la historicidad de la novela también es importante y gran parte de su estudio es un estudio histórico de la evolución de la novela como género, pero mantiene que la situación histórica es secundaria en la novela. La novela no aspira a ser testimonio de ninguna historicidad. Dice: "El novelista no es ni historiador ni profeta: es explorador de la existencia."⁷⁶

Kundera instala la tarea de la interpretación a nivel semiótico mientras, en Ricoeur, toda interpretación tanto semántica como semiótica está subordinada a la hermenéutica. Es una hermenéutica ontológica que hace posible explorar la existencia humana, porque exterioriza lo interior y, así, posibilita una investigación del espíritu, del ser humano. Para Ricoeur la exploración de la existencia ocurre a nivel de la interpretación, la interpretación del texto como tal y no presta atención al género textual. Todo tipo de texto contribuye a la comprensión del hombre, tanto el texto literario como el texto científico, lo hace sin querer y por su mero estatus de escritura, pero es el lector quien descifra el texto y explora la existencia, la suya propia y la del hombre que hay detrás y en general. En cambio, Kundera deriva la exploración de la existencia hacia el novelista. Es el novelista quien con su mirada al mundo explora la existencia, no para llegar a un resultado unívoco sobre ella sino como un modo de representar el mundo. Lo que nos dejó Cervantes es esto: la imagen de un mundo complejo y la fórmula para ilustrarlo y dejarlo manifestarse en toda su complejidad. Si el texto es la exteriorización de lo interior en Ricoeur, la novela es, en Kundera, la revelación del mundo en todo su esplendor; revela más que la mera condición fáctica mundana. Para uno es el texto como tal y para otro es la novela, pero los dos están de acuerdo en que la obra literaria, la escritura, es clave en nuestra comprensión del ser y, por lo tanto, posee gran valor cognoscitivo.

La teoría de Kundera determina que la novela no se inserta en el mundo como una explicación científica ni como una cosa que se instala en el mundo de los fenómenos, es un estereoscopio a través del cual podemos contemplar otro mundo posible y con la posibilidad de vislumbrar el ser. No sólo a nivel lingüístico supone la novela una

⁷⁶ *Ídem.*, p.56

renovación de la tradición literaria y escrita, sino que también resulta una vía de acceso para una posible comprensión del mundo, y aquí se presenta con la obra de Cervantes una alternativa al discurso filosófico tradicional.

La interrelación de la obra cervantina como obra filosófica se retrasó varios siglos respecto a la publicación del libro coincidiendo con la reivindicación del arte como campo filosófico, pero ya durante su época contemporánea la idea de juntar la filosofía y la literatura se planteó de manera explícita en la obra más importante de Baltasar Gracián, quien en *El Criticón* advierte que va a juntar lo seco de la filosofía y lo entretenido de la literatura. Este acercamiento de las dos disciplinas se convierte, inevitablemente, en las primeras especulaciones genéricas y metodológicas de la filosofía. El filósofo español no pasa por alto el reto lingüístico que conlleva todo proyecto filosófico y adopta un estilo literario que cumple con los criterios de una filosofía tan compleja como es la filosofía de la vida.

Ya nos hemos hecho eco de los muchos que han atribuido a Nietzsche la posibilidad de filosofar desde el arte en vez de la ciencia, porque el inventor del superhombre fue el primero en hacer la pregunta por la relación entre la filosofía y estas dos disciplinas y por reivindicar la imaginación en el campo del arte. Sus reflexiones acerca del lenguaje permiten cuestionar el método filosófico que a pesar de la herencia racionalista dejada por Descartes al fin y al cabo está aferrado al lenguaje. Un estudio del lenguaje le va a facilitar a Nietzsche revelar el verdadero estado y condición de la ciencia y la posibilidad del arte. El estudio genealógico de la metáfora y del lenguaje revelan aspectos del ser y de la ciencia que al fin y al cabo se apoya en y depende de él.

7.5. Metáfora, lenguaje y mentira en Nietzsche

Aristóteles es el primero en someter la metáfora a un estudio científico por lo que se convierte en el punto de referencia de todo estudio y análisis posterior. Sin embargo, también Nietzsche somete la metáfora a un estudio que vincula la figura lingüística a la imaginación y capacidad creativa humana y a la moral. Inserta la metáfora en lo más alto de la genealogía del hombre ya que demuestra ser un elemento imprescindible de la creación del lenguaje y, por lo tanto, una parte importante de la existencia humana.

En *Sobre Verdad y Mentira en Sentido Extramoral* empieza su análisis del lenguaje y de los conceptos por su pretensión de verdad. No habla de una verdad absoluta sino de la verdad como moneda de cambio que facilita la existencia humana. El hombre es víctima de un engaño continuo y eterno al que contribuye él mismo.

En algún tiempo lejano el hombre se reinventó como ser racional y desde entonces el intelecto ha contribuido a alimentar las ilusiones y los engaños y a instalarlos como verdades:

“...apenas hay nada tan increíble como el hecho de que haya podido surgir entre los hombres una inclinación sincera y pura hacia la verdad. Se encuentran profundamente sumergidos en ilusiones y ensueños; su mirada se limita a deslizarse sobre la superficie de las cosas y percibe “formas”, su sensación no conduce en ningún caso a la verdad, sino que se contenta con recibir estímulos, como si jugase a tantear el dorso de las cosas. Además, durante toda una vida, el hombre se deja engañar por la noche en el sueño, sin que su sentido moral haya tratado nunca de impedirlo, mientras que parece que ha habido hombres que, a fuerza de voluntad, han conseguido eliminar los ronquidos.”⁷⁷

Nietzsche considera el engaño y la facilidad con la que el hombre se deja engañar una cualidad tan innata y natural del ser humano como es una facultad o defecto fisiológico parecido al ronquido. Si el hombre es capaz de dejar de roncar por la mera fuerza de voluntad debería ser capaz de eliminar, también, los engaños producidos por los sueños o por los ensueños, pero parece que no lo es o, por lo menos, no lo hace. En el breve fragmento que es este texto dictado a un amigo en 1873, Nietzsche dice que el hombre vive engañado y fingiendo. No se conoce a sí mismo y vive desterrado y enredado en una conciencia soberbia e ilusa a la que la naturaleza ha tirado la llave. No le es posible salir y contemplarse desde fuera lo cual hace imposible un conocimiento de su propia condición.

El hombre vive en ignorancia y pendiente de sus sueños, pero aún así existe un impulso hacia la verdad y Nietzsche se pregunta de dónde procede dicho impulso. La respuesta está, en parte, en la sociedad, en el tratado de paz que existe entre los individuos puesto que han elegido vivir en manada para poder vivir en acuerdo y para que “desaparezca de su mundo el más grande *bellum omnium contra omnes*.”⁷⁸ Al establecerse el contrato de paz, también se fecundó el misterioso impulso hacia la verdad. Es la consecuencia de una convivencia humana porque se inventa una forma válida y uniforme de designar las cosas para poder distinguir entre verdad y mentira. Es decir que la ley de la verdad se

⁷⁷ Nietzsche, Friedrich: *Sobre Verdad y Mentira en Sentido Extramoral*. Madrid: Editorial Tecnos, 2006, p.19.

⁷⁸ *Ídem.*, p.20

origina como una simple herramienta para poder distinguir la verdad de la mentira. La verdad y la mentira se basan en la capacidad legislativa del lenguaje y son, por lo tanto, nada más que una pauta para el comportamiento y la comunicación intersubjetiva. Pero igual que el hombre no se conoce a sí mismo, porque no puede contemplarse “desde fuera” y llegar a una comprensión absoluta de su situación, tampoco conoce o se ha olvidado del origen de los conceptos *verdad* y *mentira*. No son conceptos absolutos. No son nada más que un andamiaje en el que se apoyan los hombres para juzgar entre el mentiroso y el que dice la verdad. El que aplica las palabras de una manera errónea, es decir, el que utiliza las designaciones válidas para hacer parecer real algo irreal es un mentiroso y no respeta las normas establecidas por la sociedad que lo expulsa de su seno.

Parece ser que la idea de un animal racional para Nietzsche va vinculada a la idea de un animal social y no es preferible para ningún ser racional ser expulsado de la sociedad y del grupo. De esto nace un impulso hacia la verdad, que más que un impulso hacia una verdad absoluta y un afán de conocer y de llegar a ella es un afán de respetar el tratado de paz. El hombre ansía las consecuencias agradables de la verdad, “aquellas que mantienen la vida” y no la verdad en sí.

Una vez establecido que ésta es la condición del ser humano, lo que interesa en este contexto es la construcción del lenguaje legislativo. Porque el lenguaje y en especial los conceptos son los que para Nietzsche forman el verdadero andamio, aunque poco valioso y engañoso, en el que se basa la distinción entre verdadero y falso. Nietzsche pregunta ¿Qué es la palabra? y reflexiona sobre si el lenguaje es la expresión adecuada de todas las realidades. La respuesta a esta última cuestión tiene que ser necesariamente que no lo es, ya que la respuesta a la primera pregunta es que la palabra no es nada más que la reproducción en sonido de un impulso nervioso, y atreverse a pensar que podemos deducir la existencia de algo fuera de nosotros mismos a partir de un impulso nervioso sería usar de manera falsa e injustificada la razón. Si esto es así, no sorprende que el hombre sólo mediante el olvido pueda decir y pensar que está en posesión de la verdad, porque, según el análisis de Nietzsche, las palabras son entidades vacías que carecen de contacto con la esencia de la cosa. La palabra jamás llega a la cosa en sí (*Ding-an-sich*). Como argumento definitivo, mantiene que si fuera así no existirían tantos idiomas, son simplemente otra prueba más de que el lenguaje no es más que la reproducción de un sonido. Ordenamos las palabras en categorías, géneros etc., pero

aplicamos las mismas palabras sobre tantas cosas distintas que el sistema no puede ser más que arbitrario y parcial.

Sin embargo, las palabras deben de tener algún vínculo con la realidad en su origen, a pesar de ser un origen que hemos olvidado. Aquí entra en juego la metáfora. Nietzsche llama metáfora a los primeros impulsos que ayudan al hombre a crear el lenguaje y en especial a crear los conceptos. La primera metáfora es un impulso nervioso extrapolado en una imagen, la segunda metáfora es la imagen transformada de nuevo en un sonido, pero estas metáforas no corresponden en absoluto a las esencias primitivas de las cosas. Cuando decimos algo de los árboles, flores y colores no hablamos sino de metáforas y no de esencias. La esencia de las cosas se presenta, en primer lugar, como un impulso nervioso, después como figura, y finalmente como sonido, pero el origen del lenguaje no es un proceso lógico y todo el material a partir del cual el filósofo y el investigador, el hombre, construye la verdad procede “si no de las nubes, en ningún caso de la esencia de las cosas”.⁷⁹ El lenguaje figura aquí como una creación artificial pero necesaria para el ser humano. No tiene una función epistemológica absoluta, sino que es, más bien, un bastón en el que apoyarse para no caer en el abismo que existe entre la esencia primitiva de la cosa y el concepto. El lenguaje es la alfombra sobre la que caminamos y debajo de la que no sabemos, o hemos olvidado, qué hay.

Teniendo ya las palabras podemos formar conceptos. Los conceptos se forman omitiendo las individualidades de las cosas y sintetizando entre las cosas. Nietzsche pone el ejemplo de la hoja, llamamos hoja a todas las hojas aunque no se parecen entre sí ni tan poco a una posible idea de la hoja como género. Deducimos semejanzas forzadas entre las cosas que las alejan aún más de su esencia como respuesta a nuestro afán de ordenar y sistematizar. El lenguaje, en este sentido, es engañoso porque la naturaleza no conoce de géneros ni de individualidades y, por lo tanto, toda omisión de lo individual es forzada y se aleja de la cosa en sí.

Los conceptos más abstractos se crean del mismo modo. Llamamos honesto a un hombre basado en sus acciones de honestidad. Es decir, el hombre honesto es honesto porque obra de manera honesta, esto lleva a una tautología que aleja el sonido, la palabra, aún más de la cosa en sí ya que nos proporciona tanto el concepto como la forma. De esta manera, Nietzsche argumenta que el creador del lenguaje se limita a

⁷⁹ *Ídem.*, p.23.

designar las relaciones entre las cosas y las acciones, porque le es imposible llegar a la cosa en sí, por lo menos, si aplica el lenguaje para conseguirlo.

El lenguaje es una creación superficial y artificial, pero también es nuestro parámetro de la verdad y, por suerte, hemos olvidado el origen del lenguaje y, sólo por eso, podemos hablar de una verdad:

“...las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora y a consideradas como monedas, sino como metal.”⁸⁰

El concepto es el residuo de la metáfora, sin embargo, la red de conceptos, el lenguaje, es el ambiente dentro del cual juzgamos y construimos nociones como verdadero y falso. En el momento en el que el hombre se nombró a sí mismo ser racional también instaló la red de conceptos en lo más alto de su autocomprensión, porque en ella radica la diferencia más importante entre ser racional y ser animal. Nietzsche dice que todo lo que eleva al hombre por encima del animal depende de su capacidad de volatilizar las metáforas intuitivas en un esquema, depende de la capacidad de disolver una figura en un concepto. La metáfora intuitiva es individual y, por lo tanto, no se deja clasificar pero, en cambio, los conceptos derivados de las metáforas corresponden a la rígida lógica matemática del lenguaje. El lenguaje comprendido como un sistema de conceptos es creado por el hombre. De aquí nace otro de los impulsos hacia la verdad.

Antes hemos visto que uno de los impulsos hacia la verdad es el impulso provocado por la necesidad de respetar el tratado interhumano de la paz, lo cual Nietzsche define como el impulso en términos morales, pero existe también un impulso en sentido extramoral que es donde la metáfora cobra su importancia ontológica, porque el uso del lenguaje va vinculado a la definición del hombre como ser racional. El hombre crea el lenguaje y los conceptos como sistema de navegación y, por ello, merece mucho reconocimiento y admiración. En esto y por esto se diferencia del animal, en la creación de un sistema tan complejo como es el lenguaje, pero no significa que se acerque a la verdad en sí ni que el lenguaje sea verdadero en sí. El hombre aspira a una comprensión del mundo en tanto que cosa humanizada, pero le es imposible llegar a una comprensión verdadera de las cosas ya que su medio, su herramienta es falsa. Los conceptos constituyen un edificio construido sobre las metáforas intuitivas originales y el conocimiento humano se mueve exclusivamente dentro de dicho edificio, nunca sale de allí y con el tiempo el hombre se

⁸⁰ *Ídem.*, p.25.

olvida de que se trata de una construcción conceptual y no del mundo verdadero. Sólo gracias a que el hombre se olvida de sí mismo como ser creador, sólo gracias a que se olvida de su sujeto artístico, logra vivir con cierta calma y seguridad. Porque si el hombre saliese por un momento del edificio que ha construido y del que sigue siendo la fuerza que lo sostiene, el edificio se derrumbaría. El hombre toma por verdad tanto el edificio como su propia condición de habitante más que de creador.

Nietzsche dice que esta construcción conceptual, este edificio del que es creador y en el que está como inquilino, no es más que el almacén del intelecto. El intelecto es el gran maestro del engaño, pero también propone que el hombre es algo más que exclusivamente intelecto. El hombre de acción ata su vida a la razón y los conceptos igual que el investigador construye su choza al lado de la torre de la ciencia para que le sirva de protección. Necesita protección por que corre peligro de topar continuamente con verdades completamente distintas a las verdades científicas y aquí ellas amenazan el sistema completo. Pero, sin embargo, Nietzsche no concede tanto poder y fuerza a la razón como para poder excluir por completo la fuerza creadora y artística que acompañó al ser humano en su origen:

“Ese impulso hacia la construcción de metáforas, ese impulso fundamental del hombre del que no se puede prescindir ni un solo instante, pues si así se hiciese se prescindiría del hombre mismo, no queda en verdad sujeto y apenas si domado por el hecho de que con sus evanescentes productos, los conceptos, resulta construido un nuevo mundo regular y rígido que le sirve de fortaleza. Busca un nuevo campo para su actividad y otro cauce y lo encuentra en el mito y, sobre todo, en el arte.”⁸¹

Es decir, que el hombre posee un carácter doble que, por un lado, es el intelecto que finge y que se engaña a sí mismo, pero que, en ocasiones, cede para dejar paso a la intuición. Hay momentos en los que el intelecto se ve relevado de su esclavitud habitual y estos son los momentos en los que la fuerza artística se sobre pone al ser racional y desordena, destruye y mezcla de forma irónica los conceptos. En esos momentos el hombre no se guía por conceptos sino por las intuiciones y son los momentos en los que el hombre racional y el hombre intuitivo caminan juntos. No existe ninguna vía habitual por la que la intuición llegue a la región de los conceptos, sin embargo, es un aspecto necesario e inevitable del hombre. Si el intelecto le proporciona al hombre su vivienda habitual, si cuida del edificio dentro del que se maneja a diario, la intuición en ocasiones se impone para trastornar los conceptos y hablar en metáforas rigurosamente prohibidas y tanto que el hombre se queda atónito al oírlo. La verdad y la realidad son conceptos

⁸¹ *Ídem.*, p.34

creados en la misma medida que lo es el resto del fundamento de la existencia del ser racional y el manejo de los conceptos nos hace saber y comprender que estamos despiertos, pero cuando la intuición actúa, cuando destruye y sobrepasa los antiguos límites, pensamos que estamos soñando porque vivimos tan anclados en la realidad construida por la razón que nos parece lo único real.

Nietzsche describe de manera casi poética la posibilidad de experimentar la felicidad y la alegría cuando dice que ambos lados del hombre luchan por dominar la vida aunque por vías distintas. El intelecto afronta las necesidades más imperiosas mediante previsión, prudencia y regularidad y la intuición ve la vida como disfrazada de apariencia y belleza. Esta última no percibe las necesidades de las que se ocupa el intelecto, pero su aproximación a la vida es la de un “héroe desbordante”. Si las circunstancias son favorables y si la intuición maneja sus armas de manera más potente y victoriosa que su adversario, como en la Grecia antigua, puede configurar una cultura y establecer el dominio del arte sobre la vida. Los dos hombres se distinguen por su función y su papel, pero también por su estado anímico. El hombre intuitivo consigue gracias a sus intuiciones un flujo constante de claridad, animación y liberación además de conjurar los males. Pero no sabe aprender de la experiencia y tropieza una y otra vez con la misma piedra. Es irracional tanto en la alegría y la felicidad como en el sufrimiento. En cambio el ser racional mantiene una postura estoica, no busca la felicidad ni la alegría sublime, sino instruido por la experiencia se auto-controla a través de los conceptos. Es el maestro del fingimiento y sólo busca protegerse de las incursiones seductoras, refugiándose en conceptos como la sinceridad y la verdad. No sufre pero tampoco es feliz y se adapta a la situación:”...no grita y ni siquiera altera su voz; cuando todo un nublado descarga sobre él, se envuelve en su manto y se marcha caminando lentamente bajo la tormenta.”⁸²

En este párrafo, Nietzsche usa un lenguaje metafórico como figura para crear la imagen de un ser racional, dominado por el intelecto y frenado en su articulación vital. La verdad no es más que una mentira creada por el hombre, es una herramienta que facilita la existencia. Pero el hombre es más que el intelecto que se envuelve en su manto cuando un nublado descarga sobre él, es un ser capaz de gritar y alzar su voz aunque no lo haga. Nietzsche parece decir que este aspecto, este lado del hombre, es el que busca campos nuevos para su articulación. En el edificio de la ciencia y la verdad no

⁸² *Ídem.*, p.38

cabe el grito, en cambio, en el campo del arte existe la posibilidad de gritar y alterar la voz. Allí uno corre el peligro de mojarse bajo la tormenta, uno no está protegido, pero está libre.

7.6. La imaginación y la fuerza creadora

Nietzsche argumenta, en el pequeño escrito antes citado de su juventud aunque su publicación fue póstuma, que la verdad y la ciencia apoyada en ella son mentiras inventadas. Sin embargo, en esta misma capacidad de crear mitos y mentiras se aloja precisamente la imaginación. La imaginación fue la que creó las metáforas, el lenguaje y luego la verdad, y a pesar del olvido y la represión colectiva de esta realidad, la imaginación como facultad sigue manifestándose, simplemente ha trasladado su actuación desde el campo del lenguaje y la ciencia hasta el campo del arte. La imaginación es una capacidad o facultad innata del hombre y es la misma fuerza que construyó el fundamento de las ciencias la que luego se convirtió en una fuerza creadora de las artes.

Hans Vaihinger señala en el ensayo “La voluntad de Ilusión en Nietzsche”⁸³ que el hombre descrito por Nietzsche posee una adhesión innata hacia la ilusión y dice que, aunque es consciente de su naturaleza, la mentira es simplemente un estímulo consciente e intencional de la ilusión. El mito es, en este sentido, un medio útil e imprescindible en la creación de identidad como bien demostraban los griegos. La apariencia y la ilusión son presupuestos necesarios para el arte así como para la vida misma. Únicamente, hay que evitar que el mito se convierta en un cuento de hadas. Nietzsche recomienda una ilusión consciente, porque de este modo la ilusión puede arrojar nueva luz sobre el mundo o abrir surcos en el ser. Si la ilusión en vez de ser la conciencia misma pasa a ser un mero aspecto de ella, surge la posibilidad de conocer el mundo y el ser mismo.

Es decir, Nietzsche se mueve desde una crítica del lenguaje y del concepto de la verdad hasta una genealogía que sitúa la imaginación y la ilusión como acompañantes eternos del hombre y de las cuales nacen grandes posibilidades ontológicas. Llama a su filosofía

⁸³ Publicado originalmente con el título “Nietzsche und seine Lehre von bewusst gewollten Schein (“Der Wille zum Schein”)), como parte del apéndice del libro *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*. Berlín: Reuther und Reichardt, 1913. (2ª ed.), pp. 771-790.

un platonismo invertido: “cuando más se aleja de la realidad verdadera, se torna más pura, más bella y más buena. Vivir en la ilusión es el ideal”. La ilusión se convierte, por lo tanto, en más que un mero estado, es una posibilidad, porque aquí yace la posibilidad de crear. Nuestra vida y nuestra cultura entera se basan en la ilusión, ni siquiera la ciencia podría vivir sin ella, pero la pregunta es: ¿qué juego de ilusión y de posibilidades creativas más obvio puede haber que la creación artística?

La ilusión invade tanto el dominio del conocimiento como el del ser. Se expande hasta abarcarlo todo, desde la ciencia hasta el arte. La palabra “ilusión” no tiene en Nietzsche la connotación negativa de algo irreal, falso y algo que se aleja de la realidad y del mundo ideal que cobró con Platón y que ha sido la tendencia dominante posteriormente. La ilusión nos concede el goce y de allí nace “la voluntad de ilusión”, pero, curiosamente, es el permanecer en la ilusión lo que nos hace prosperar. Simplemente, es un prejuicio moral considerar la verdad más valiosa que la ilusión, de modo que la ilusión viene a ser, más que una imagen falsa del mundo, una realidad, la situación en la que vivimos.

En este contexto lo que interesa no es la ilusión en sí, sino la imaginación y la capacidad creadora que posee el ser humano. Hemos dicho que tanto el concepto de verdad como el lenguaje son creaciones metafóricas cuyo valor está en su función más que en su existencia o en su ser. Nos conceden los medios necesarios para nuestra actividad vital, para nuestro manejo como seres racionales entre otros seres racionales, pero también se proyectan hacia dentro, porque el lenguaje no se construyó como medio de comunicación entre un yo y los demás, sino que, además, el pensamiento se aferra a él. Puede que el lenguaje sea una mentira o una ilusión construida, pero es el único sistema que tenemos, también para comunicarnos con nosotros mismo, para pensar.

Más adelante vamos a ver qué significa esta vecindad entre lenguaje y pensamiento para Martin Heidegger cuya idea obviamente ha inspirado a su discípulo Hans-Georg Gadamer.

Primero vamos a reparar en el estudio de la metáfora que realiza Hans Blumenberg, porque este estudio nos va a revelar un profundo vínculo entre lo simbólico y la reflexión. Su estudio nos demuestra que la metáfora no es sólo una herramienta de la que hace uso la filosofía sino que es una articulación del reflexionar mismo.

7.7. Símbolo y reflexión

Hans Blumenberg estudia la cuestión de la metáfora desde un ángulo distinto pero no demasiado diferente de Nietzsche. Mantiene el enfoque histórico que había escogido Nietzsche, pero difiere en su preocupación por la relación metáfora – lenguaje. Nietzsche considera todo lenguaje metafórico, mientras Blumenberg se aproxima más a la definición lingüística de la metáfora la cual la considera un enriquecimiento retórico del lenguaje. No obstante, se trata de un enriquecimiento que, a lo largo de la historia, ha ido cobrando tanta importancia que se ha instalado en el lenguaje como algo más que una mera figura repetitiva. La metáfora es un apartado dentro del lenguaje mismo cuyo uso y desarrollo merece un estudio para fomentar conciencia sobre el lenguaje y, tal vez, precisión en su aplicación. Por eso crea su *Metaforología*, como una ciencia auxiliar para la filosofía dentro del campo de la historia o, si se quiere, la biografía de los conceptos (*Begriffsgeschichte*).

Blumenberg considera la metáfora una expresión de reflexión y a raíz de esto surge inevitablemente la pregunta por la verdad. ¿Cuál es la relación entre verdad y metáfora? Hemos visto que el concepto de la verdad, en Nietzsche, no es más que un concepto ilusorio y sólo se diferencia de la mentira en un simple matiz, en que hemos decidido que algo es mentira y que otra cosa es verdad. La verdad corresponde a las normas definitorias para ella incluidas en el lenguaje legislativo, pero es la misma legislación que define la mentira y, debido a que el lenguaje en sí carece de contacto con la realidad de las cosas, el concepto de la verdad nunca puede ser más que un concepto arbitrario. En otras palabras, no existe una verdad absoluta ni tampoco un criterio de verdad aunque pragmático que sostenga la verdad⁸⁴. Para Nietzsche este es un problema fundamental en la filosofía de occidente. Es un problema a nivel metafísico porque arroja al hombre, el que no toma conciencia de esto, a un relativismo total y es un problema a nivel metodológico porque el método, el lenguaje, que aplicamos como método para llegar a la verdad es una construcción artificial y, por lo tanto, no más ni menos verdad que la verdad misma.

⁸⁴ Véase *Sobre Verdad y Mentira en Sentido Extramoral*. El problema de la verdad va estableciéndose, a lo largo de las publicaciones nietzscheanas, aunque se matice. Como bien se señala Hans Vaihinger, Nietzsche se sitúa en sus últimas publicaciones “más allá del bien y del mal” y “más allá de la verdad y la falsedad”. Vaihinger dice que la palabra “mentira” que al principio ocupa gran parte de la terminología de Nietzsche empieza a aparecer con menos frecuencia y que el concepto de la verdad empieza a ser la falsedad más conveniente. La verdad no significa la antítesis de error sino un elemento en un sistema que no puede reducirse a una oposición unívoca simple como sería la antítesis error – verdad o verdadero – falso.

En Nietzsche, existe un abismo entre el lenguaje y las cosas y la relación originaria entre ellos se ha borrado para siempre. Por eso, el hombre se mueve en el ámbito del lenguaje creyendo que se mueve en el ámbito de las cosas, además, aún sabiendo que es así, al hombre no le queda más remedio que intentar aprovecharse y acomodarse en aquel ámbito. Blumenberg somete este ámbito artificial y superficial a una investigación filosófica y lingüística. El problema lingüístico es de especial interés para la filosofía ya que el método filosófico en gran medida se apoya en el lenguaje.

Blumenberg argumenta que la filosofía y el pensamiento moderno desde Descartes han idealizado tanto la precisión terminológico-conceptual que se ha convertido en un ideal epistémico, por eso, es necesaria una investigación de la terminología aplicada, ya que si bien se desarrollan las ideas y si bien la historia de la filosofía evoluciona, también evolucionan la terminología y los conceptos. Blumenberg aspira a estudiar dicho desarrollo para construir una ciencia auxiliar para la filosofía y esto le lleva a una nueva perspectiva de la historia de la filosofía. Es una nueva óptica que señala la evolución de la filosofía desde fuera, es decir, si antes la historia de la filosofía se ha efectuado desde dentro, desde el pensamiento hacia el lenguaje, desde la idea hacia su expresión en el lenguaje, Blumenberg se acerca a la filosofía por *lo exterior*, por la manifestación lingüística y estudia la historia de la filosofía caracterizada por la terminología y la metafórica aplicada. Considera la metáfora una puerta a la idea y la metaforología es el estudio de la razón de ser trascendente de la metáfora.

El punto decisivo del acercamiento blumenberguiano viene a ser el análisis que señala el espacio entre pensamiento y lenguaje. Existen situaciones en las que los conceptos no alcanzan la idea, en las que la expresión lingüística equivaldría a una reducción de la filosofía. Las exigencias terminológicas de la filosofía no sólo habrían llevado a una precisión del lenguaje, sino, a una filosofía rígida y cerrada, porque el lenguaje no es, exclusivamente, un medio a través del que se hace público el pensamiento, sino que es una dinámica que también va en dirección contraria, el lenguaje también afecta e influye sobre el pensamiento. La metáfora como figura lingüística aporta margen a la filosofía. No expresa una verdad absoluta sino que expresa reflexión y, por eso, abre horizontes.

Blumenberg señala que la filosofía se ha visto obligada a abandonar el método cartesiano, porque seguir el camino metodológico iniciado por el francés hubiese encerrado la filosofía en un campo sin salida, se hubiese transformado en una filosofía basada en conceptos y le hubiese privado de la posibilidad de explorar campos nuevos. Estudia la evolución histórica de la metáfora y busca una justificación del uso de

metáforas en la filosofía. Las mismas metáforas se han usado continuamente a lo largo de la historia, han cambiado o matizado su significado según el contexto histórico hasta, en algunos casos, convertirse en tropos lingüísticos fijos. Porque aunque la metáfora se haya usado siempre, bien es cierto que esto ha sido a pesar de estar fijamente anclada en el campo de la retórica, es decir que su principal fin era aportar placer y enriquecer el discurso para persuadir. Preguntamos y estudiamos cuál es el aporte filosófico de la metáfora y en qué consiste la legitimidad de las metáforas en el lenguaje filosófico. Pero es más que un estudio lingüístico de la composición filosófica, es un intento de analizar la dimensión simbólica que Kant en el parágrafo 59 de la *Crítica de la Juicio* había señalado, pero que todavía estaba pendiente por explorar.

La exposición indirecta según analogía de las cosas permite referirse a objetos a los que nunca puede corresponder una intuición. La metaforología viene, así, a ocupar un campo de la filosofía que, por un lado, aspira a estudiar la conceptualidad y la terminología de la misma y, por otro lado, ocupa la esfera expresiva de la filosofía, una esfera en la que se articula aquello que no corresponde al lenguaje nominal y que no puede reducirse a un concepto.

Kant propone que:

“Todas las intuiciones que se ponen bajo conceptos *a priori* son *esquemas* o *símbolos*, encerrando los primeros exposiciones directas de conceptos; los segundos, indirectas. Los primeros lo hacen demostrativamente; los segundos, por medio de una analogía (para la cual también se utilizan intuiciones empíricas), en la cual el Juicio realiza una doble ocupación: primero, aplicar el concepto al objeto de una intuición sensible, y después en segundo lugar, aplicar la misma regla de la reflexión sobre aquella intuición a un objeto totalmente distinto, y del cual el primero es sólo el símbolo. Así, un estado monárquico que esté regido por leyes populares internas es representado por un cuerpo animado; por una simple máquina (como verbigracia, un molinillo), cuando es regido por una voluntad única absoluta; pero en ambos casos sólo *simbólicamente*, pues entre un estado despótico y un molinillo no hay ningún parecido, pero sí lo hay en la regla de reflexionar sobre ambos y sobre su causalidad. Este punto ha sido, hasta ahora, aún poco analizado, aunque merece una investigación más profunda; pero no es este el lugar de detenerse en ello. Nuestra lengua está llena de semejantes exposiciones indirectas, según una analogía, en las cuales la expresión no encierra propiamente el esquema para el concepto, sino sólo un símbolo para la reflexión.”⁸⁵

El Juicio es capaz de aplicar la regla de reflexión de dos maneras: la manera directa que aplica un concepto al objeto de una intuición sensible o la manera indirecta la que, siguiendo la regla de reflexión correspondiendo al primer caso, aplica un concepto a un objeto o intuición completamente distinto, haciendo que éste sea símbolo. Es decir, aplica la regla de reflexión en un sentido simbólico, de modo que el concepto

⁸⁵ Kant, Immanuel: *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa-Calpe: 2004 (Traducción de Manuel García Morente), p.318.

denominado viene a corresponder a una intuición totalmente distinta, pero que, por analogía, se comprende. Nuestra lengua está llena de semejantes representaciones simbólicas, las cuales, incluso, vienen a ser determinantes para nuestra cognición, porque hay intuiciones que no tienen correspondencia directa en la lengua, sino que necesitan una denominación analógica que, a la vez, es un símbolo para la reflexión. Kant da algunos ejemplos:

“Así, las palabras *fundamento* (apoyo, base), *dependen* (estar manteniendo por arriba), *fluir de* (en lugar de seguirse), *sustancia* (lo que lleva los accidentes según se expresa Locke) e innumerables más, no son esquemáticas, sino simbólicas hipotéticas y expresiones para conceptos, no por medio de una intuición directa, sino sólo según la analogía con la misma, es decir, el transporte de reflexión, sobre un objeto de la intuición, a otro concepto totalmente distinto, al cual quizá no puede jamás corresponder directamente una intuición. Si se puede llamar ya conocimiento una mera manera de representar (lo cual es permitido, si no es un principio de la determinación teórica del objeto, de lo que en sí él sea, sino de la práctica, de lo que la idea de él deba venir a ser para nosotros y para el uso de la misma conforme a fin), entonces todo nuestro conocimiento de Dios es meramente simbólico, y el que lo toma por esquemático, con las cualidades entendimiento, voluntad, etc., que sólo en seres del mundo muestran su realidad objetiva, cae en el antropomorfismo, así como si aparta todo lo intuitivo cae en el deísmo, según el cual nada es conocido ni aun en el sentido práctico.”⁸⁶

Incluso Dios (el nombre) es una representación simbólica, es decir, un símbolo para la reflexión lo cual no quiere decir que no exista. El Juicio mismo propone analogías para la expresión de conceptos, siguiendo las reglas de la reflexión, pero debido a que la analogía no aspira a designar un esquema sino un símbolo, la vía cognoscitiva es indirecta. Aún así Kant admite que sea conocimiento, a pesar de no poder confirmar la existencia de Dios en una realidad objetiva, la existencia simbólica le vale a nivel cognoscitivo.

Lo mismo podría decirse de una obra de arte o de una obra literaria. Si se entiende como una analogía daría pie a una reflexión simbólica que, en última instancia, se convertiría en conocimiento. La ciencia obedece a las exigencias del *ejemplo* o, en algunos casos como la filosofía, al *esquema*, mientras el arte se pone en el lugar del símbolo. Como hemos dicho, el discurso científico se ajusta a este modo directo de hacer corresponder la realidad con la intuición, mientras el arte o el discurso literario irían por el camino indirecto. A pesar de mantener, al comienzo del párrafo antes citado, que la representación simbólica “falsea y trastorna su sentido” ya que es sólo un modo de lo intuitivo, Kant admite, más adelante, que la representación simbólica se da de manera inherente a nuestro lenguaje y a nuestra mente, porque no todas las intuiciones equivalen, de manera directa, a un concepto. Este hilo es el que retoma Blumenberg

⁸⁶ *Ídem.*, p. 319.

cuando explora lo simbólico del lenguaje. Para Blum enberg la representación por analogía es inherente a nuestro lenguaje, como también parece serlo en Kant, y es, a la vez, la expresión, la manifestación, de algo inherente a nuestro modo de pensar. Porque no se trata, solamente, de la manifestación lingüística de una intuición o de una idea sino de transporte de reflexión, de modo que la metáfora o el símbolo vienen a abarcar tanto la denominación simbólica de aquello que quieren representar, pero, a la vez, aportan reflexión acerca de ello. Por eso la metáfora es tan importante para la filosofía, porque es símbolo y reflexión.

A continuación vamos a enfocar la relación reflexión – arte desde otro punto de vista. Heidegger dice que filosofía y poesía son vecinas en el pensamiento, ambas son experiencias y ambas apuntan a una comprensión o, si no, una articulación del ser.

7.8. Heidegger y la experiencia poética

Para Nietzsche, el mundo lingüístico está tan alejado del mundo de las cosas que se trata de un pseudo-mundo. Paradójicamente, es el mundo en el que existimos y a cuya construcción hemos contribuido nosotros mismos. Esta idea contrasta fuertemente con la idea ferozmente defendida por, por ejemplo, Gadamer y señalada también por Heidegger en sus tres conferencias impartidas entre diciembre 1957 y febrero 1958, reunidas y publicadas posteriormente en castellano bajo el título: *De camino al Habla* en 1987. Tanto Heidegger como Gadamer vinculan la existencia humana al habla y al lenguaje. El lenguaje es algo que poseemos, algo que nos caracteriza. No estudian de dónde procede ni quién lo inventó, sino que toman el lenguaje por una capacidad intrínsecamente vinculada al hombre en su existencia, en su ser-en-el-mundo.

En las tres conferencias de los años 50, Heidegger estudia la posibilidad de hacer una experiencia con el habla. Se centra en la experiencia que puede provocar la palabra poética y encuentra aquí la proximidad entre palabra y pensamiento ya que la palabra poética crea una experiencia pensativa. Pero antes de llegar a esta conclusión pregunta cuál es la relación entre cosa y palabra. Toma como punto de partida la última línea del poema *La Palabra* de Stefan George: “Ninguna cosa sea donde falta la palabra” y esta línea le lleva a una reflexión sobre la relación cosa – palabra. Se pregunta qué quiere decir “nombrar” una cosa. ¿Poner nombre a una cosa?

Para Heidegger no es tan sencillo, porque lo que le interesa en estas conferencias no es el origen ontológico de la palabra, como en el caso de Nietzsche, sino un estudio de la relación entre cosa y palabra y las consecuencias que tiene dicha relación para la experiencia. La primera lectura del poema de Stefan George parece decir que ninguna cosa es donde falta la palabra, parece decir que el ser de cualquier cosa que es reside en la palabra. Esto sería, sin embargo, una lectura demasiado sencilla porque sería rebajar la palabra poética a nada más que su contenido, a un enunciado, y olvidarse de la experiencia que la acompaña. Heidegger nos enseña cómo la palabra poética cuenta con una serie de remedios y cualidades que la diferencian de una palabra cualquiera y que la avecinan al pensamiento. Los signos del poema y las conjugaciones verbales ayudan a crear un modo, el poema tiene tono y debemos oírlo. El poeta maneja el lenguaje, la palabra, como un artesano maneja su material y esto le facilita crear una experiencia, pero también dejar aparecer la cosa:

“El poeta hace la experiencia de un reino, de una dignidad de la palabra como no pueden ser pensados más amplios y más elevados. Pero la palabra es, al mismo tiempo, aquella posesión que le está fiada y confiada al poeta en tanto que poeta de manera extraordinaria. El poeta hace la experiencia de la profesión de poeta como vocación a la palabra como la fuente del ser.”⁸⁷

Heidegger mismo reconoce las dificultades que se presentan al tratar cuestiones de una complejidad como las que se presentan en un estudio de la relación entre palabra y cosa y la esencia del habla y, por eso, se ve forzado a aproximarse poco a poco a cada concepto para rodearlos y determinarlos. Esto es lo que hace con la experiencia provocada por el poema, porque dicha experiencia se distingue de otras experiencias por ser de pensamiento. Es una experiencia que se proyecta hacia el interior y no de carácter fisiológico y, por eso, es para Heidegger innegable la proximidad entre la poesía y el pensamiento, pero reconoce que dicha proximidad está determinada de modos distintos. El pensamiento por ser una cuestión de raciocinio desconfía ya de entrada al tratar de una proximidad respecto a la poesía, pero si en vez de entender el pensamiento como una mera herramienta para el conocimiento, en vez de ver el pensamiento como exclusivamente un método epistemológico, se pensase el pensamiento como una actividad del pensar una articulación del yo, abriría surcos en el ser.

La proximidad entre poesía y pensamiento es mutua, “se mueve de un lado a otro”. Es una vecindad imprescindible y fructífera, pero esta idea naufraga en el mar de las

⁸⁷ Heidegger, Martin: *De camino al Habla*. Barcelona: Ediciones Serbal, 2002, p.126

ciencias porque todo pensamiento metodológico que no corresponde a un método determinado y pensado fuera de un sistema concreto no tiene donde aterrizar y, por lo tanto, según el reconocimiento científico actual, se pierde y carece de valor. Heidegger argumenta que las ciencias, por otro lado, se pierden también en el método que queda implantado y subordinado a él:

“La carrera enloquecida que arrastra hoy a las ciencias – ellas mismas no saben hacia dónde – proviene de un impulso cada vez más fuerte; el impulso del método, cada día más subordinado a la técnica y a sus posibilidades. Todo el poder del conocimiento reside en el método. El tema tiene su lugar dentro del método.”⁸⁸

En esto tiene algo en común el pensamiento y el habla. El primero porque no hay ni método ni tema, sólo hay región y el habla porque siempre queda enredada en el habla misma y, por lo tanto, no sale de su región para poder ser contemplada desde fuera. Topamos aquí con la dificultad de convertir en un campo científico algo cuyo método de investigación es lo investigado, la misma cuestión que perturba a Gadamer al contemplar la dificultad de convertir el lenguaje en un campo científico. Gadamer encuentra, obviamente, inspiración en su predecesor y mentor Martin Heidegger cuya idea de la relación entre cosa y palabra puede haber sido la semilla para la idea gadameriana del lenguaje especulativo. Aunque Heidegger en las conferencias de 1957 y 1958 toma como punto de partida el habla y la esencia del habla, la representación del ser viene a ser importante para la definición del ser mismo. Porque la esencia del habla viene a ser el decir (*aussagen*) del habla misma. La esencia del habla no es el habla hablando de su propia esencia sino la actividad, el habla hablando, es el habla en su propio despliegue. Si Gadamer decía que todo lo que es es porque se presenta o se representa, Heidegger expresa una idea parecida con anterioridad al decir que no sólo existe una relación entre palabra y cosa, sino que la palabra es lo que sostiene dicha relación, es decir que la palabra es lo que mantiene la cosa en su existencia: “...la palabra no sólo tenía relación con la cosa, sino que la palabra *sea* propiamente lo que tiene (*hält*) y retiene (*verhält*) la cosa como cosa que la palabra se la retiene (*Verhaltende*), es decir la relación (*Verhältnis*) misma.”⁸⁹

La experiencia poética con la palabra no da existencia a la cosa, la cosa es y la palabra la mantiene en su existencia. Lo que la experiencia poética hace con el habla es poner en juego la relación entre un ente que no es en el sentido de la cosa y la palabra que se

⁸⁸ *Ídem.*, p.133

⁸⁹ *Ídem.*, p.139

encuentra en la misma situación, es decir, una palabra que es, pero cuya forma de ser no corresponde a la existencia “cósica” de una cosa. Ni al “es” que la palabra retiene en su existencia ni a la palabra misma le corresponde la cosidad (*Ding-wesen*). La experiencia poética no designa una cosa que ya existe, sino que da existencia a una cosa que ya existe, es decir que Heidegger introduce la idea que Gadamer después va a formular como una unidad indistinta entre palabra y cosa, entre ser y representarse.

Sin embargo, para Heidegger la palabra, en una experiencia poética, se diferencia de la palabra en un uso cotidiano, es decir, la palabra como herramienta cuya función en el habla va proyectada hacia el exterior y cuya función se puede traducir en acción relacionada con el mundo de las apariencias (*Lebenswelt*). Heidegger distingue entre lo que *hay* y lo que *es*. La palabra se aproxima a lo *hay* porque nunca podemos pensar la palabra como algo que *es*. La palabra siempre se manifiesta como algo que da existencia a otra cosa y, por consiguiente, la palabra parece estar al servicio de algo. La palabra oculta su propio ser (*wesen*), sin embargo, su decir no puede arrojar nunca a la manera nada.

En la experiencia poética, la palabra es tanto lo que da existencia o, si se quiere, articula la existencia de algo que *hay*, lo que retiene la cosa en su propia existencia, y, al mismo tiempo, la palabra *es*. Por eso Gadamer puede decir que la palabra poética es la palabra en su esencia, porque se juntan y casi se fusionan las unidades especulativas, es decir, el ser y el representarse. La palabra poética es la verdadera palabra en su esencia especulativa, porque la unidad indistinta se sostiene a sí misma apoyándose en lo bello, en el elemento estético que la acompaña.

Heidegger, sin embargo, no enfoca la palabra desde el mismo punto de vista. Para el padre del *Dasein* la palabra poética no alcanza su valor porque reúna en su esencia lo que es y cómo se presenta, sino porque la palabra en una experiencia poética es simplemente *por* y *en* su propia existencia. La poesía y el pensamiento se encuentran próximos, no porque la palabra poética se aproxime al pensamiento, sino porque surgen de lo mismo. No se juntan sino que se originan a partir de lo mismo, de la misma región. La poesía no tiene método ni campo de aplicación sino que pertenece al campo de la metafísica en la medida en la que *es* por sí misma y por su propio criterio de verdad. La poesía da existencia a algo, pero al mismo tiempo la experiencia que el habla provoca en un poema *es*. Por esto mismo puede decir en su estudio de la poesía de

Hölderlin⁹⁰ y del arte, que en la poesía se manifiesta el ser mismo, sin tener que justificar su existencia en lo que *hay*. El poema y la experiencia poética son algo que *es* y, a la vez, son lo que *hay*. El poema no denomina, no da nombre, es la palabra misma lo que retiene el ser en su existencia. El poema es tanto una experiencia lingüística como de pensamiento, se retiene a sí mismo en su propia existencia, existe porque *es* y la existencia de la poesía, como de todo tipo de arte, no se justifica en nada más que por eso: por su misma existencia.

7.9. Filosofar desde el arte

Tanto Heidegger como Gadamer consideran el lenguaje un aspecto ontológico inseparablemente unido al pensamiento humano. Nietzsche niega toda correspondencia entre lo subjetivo y lo objetivo y, por lo tanto, el lenguaje tiene su campo en el interior y carece por completo de conexión con el exterior. No quiere usar el término “fenómeno” porque hace pensar que la esencia de las cosas se manifiesta en el mundo empírico y que nuestro acceso a ella se posibilita a través de una percepción intencionalizada. Carece de sentido hablar de una percepción del mundo correcta puesto que la percepción del mundo de un pájaro es completamente distinta a la nuestra y no tenemos cómo comparar las dos percepciones. El lenguaje no sirve para expresar nuestra percepción ni para hacerla pública y compartirla. La interacción entre sujeto y objeto, cuya existencia Nietzsche a pesar de todo admite, no sigue ninguna norma ni regla y no hay correspondencia exacta ni mucho menos una manera de determinarla. La interacción entre ambos consiste en “un traducir balbuceando a un lenguaje completamente extraño”, es en cierto modo una conducta estética⁹¹.

La imagen habitual del mundo que posee el hombre nietzscheano es, igual que el lenguaje, la consecuencia del desarrollo histórico del ser humano. Una imagen provocada por el mismo impulso nervioso miles de veces en la historia de la humanidad que hace creer que existe una relación entre ambos, se comprende dicha relación como causa y efecto aunque toda relación es casualidad. Las categorías causa y efecto, igual que todas las categorías mentalmente producidas por el hombre, son ilusiones. Una

⁹⁰ Heidegger, Martin: *Arte y Poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1958.

⁹¹ Nietzsche, Friedrich: *Sobre Verdad y Mentira en Sentido Extramoral*. Madrid: Editorial Tecnos, 2006, p.30.

imagen repetida, a pesar de una frecuencia múltiple, no legitima la metáfora, su traducción en concepto sigue siendo una mentira. La situación no es distinta que la de un sueño repetido con tanta frecuencia que al final se toma por real, sigue siendo un sueño.

Sin embargo, en el joven Nietzsche, encontramos un impulso hacia la imaginación y la creación artística del hombre, no sólo como un aspecto, sino como una articulación del ser. El hombre creó el lenguaje en su origen y a pesar de ser una ilusión la capacidad de crear, la fuerza creativa, es innata. El hombre puede crear libremente, libre de toda metodología rígida, y en el arte igual que en el mito yace la posibilidad de arrojar nueva luz sobre el mundo.

Esta es la conclusión de Nietzsche, pero tal como la imaginación puede ser el factor decisivo, también podemos entender lo metafórico o lo simbólico como algo inherente a nuestro modo de pensar como hace Blumenberg inspirado en Kant, o podemos comprender la poesía y el pensamiento relacionados por las experiencias que provocan hacia el interior y por ser lo único que *es* sin necesidad de lo que *hay*, siguiendo la línea de Heidegger. Incluso podemos considerar la novela otro modo de explorar la existencia como propone Kundera. Esperamos haber arrojado luz sobre la compleja situación de la filosofía que sigue instalada en la polémica entre ciencia y arte, pero frente a la que ahora, a nuestro modo de ver, creemos que se le ha abierto la posibilidad de filosofar desde el arte.

Capítulo 8:

Conclusión

Hemos pretendido estudiar el texto y la interpretación textual para llegar a una definición del texto literario y del texto filosófico. A lo largo del estudio, se ha venido manifestando un problema fundamental que hemos intentado enfocar desde varios puntos de vista ya que nos ha parecido uno de los puntos decisivos para una distinción entre los dos tipos de textos: la cuestión de la relación entre texto y mundo.

Otra cuestión que también se ha mostrado de la máxima importancia es el papel y la función del lector en relación con la comprensión y la recepción del texto. Hemos querido empezar por el nivel más general, es decir, el texto sin prestar atención al género literario. Aquí nos ocupamos del texto a nivel hermenéutico para insertarlo en la hermenéutica filosófica. El estudio de Ricoeur demostró que el texto es la exteriorización del interior del hombre y, como tal, la vía de acceso al espíritu. Como exteriorización también es la objetivación o concretización de un asunto subjetivo y, consecuentemente, llega a constituir una posibilidad de comunicar lo subjetivo y convertirlo en un campo de investigación. Ricoeur analiza la estructura semiótica y la semántica de un texto, pero siempre subordinándolas a la hermenéutica. No considera el texto como una disciplina teórico-lingüística, sino como un testigo del ser ontológico del hombre. Abre frentes hacia varios campos humanísticos e incluye en su ontología: la historicidad, la psicología, la antropología y la cultura. De este modo, llega a una definición de la condición epistemológica del hombre, pero sin llegar a una definición absoluta del ser humano, define el ser desde un punto de vista práctico, desde su condición de existencia, pero sin abarcar el problema como una cuestión metafísica.

Parece que desde que Martin Heidegger preguntara: ¿Qué es la metafísica?⁹² Y postuló que la metafísica hasta entonces había sido tratada no como ser puro sino como un ser existente y definió al ser humano como: un ser que existe, un ser que tiene mundo, un *Dasein*, la comprensión ontológica del hombre se ha situado alrededor de dicha existencia. La influencia de Martin Heidegger es indiscutible y la metafísica del siglo XX lleva su sello. También Ricoeur y Gadamer heredan el *Dasein* y su hermenéutica se basa en gran parte en una relación recíproca entre sujeto y objeto.

Partimos de la hipótesis fundamental de que es una paradoja que el texto filosófico, que pretende hablar del mundo en el que también existe el lector, se sitúa frente al lector y no deja de presentarse como un objeto distinto al sujeto. El texto filosófico-científico o doctrinario se presenta como una unidad acabada, como un enunciado, y el lector no participa de forma activa en su creación sino en su decodificación o interpretación.

Gadamer y Ricoeur nos demostraron que el texto, independientemente de su género literario, es una configuración lingüística que facilita una comprensión ontológica. En Ricoeur porque la estructura, la composición y el estilo del texto revelan al hombre y el mundo, y en Gadamer porque el carácter especulativo del lenguaje es una articulación de la verdad inmanente, lo cual significa que el texto, al ser una configuración lingüística con la que dialoga el lector, es la fijación por escrito de una verdad y, al mismo tiempo, nuestro acceso a ella. El lenguaje especulativo que constituye el texto es tanto verdad como método, porque el lenguaje es nuestro único modo de llegar a una comprensión del ser porque conlleva el ser. Ricoeur dice que el lenguaje y el texto son medios o un método a través del que podemos acceder al interior, pero Gadamer da un paso más y mantiene que el lenguaje es tanto la mediación del ser como el ser mismo, porque toda experiencia es lingüística.

Gadamer mantiene que nuestra manera de pensar es lingüística, que el lenguaje es lo que da luz a la idea y sin la primera la segunda no estaría disponible para nuestra conciencia, es el ser y el re-presentarse como una unidad indistinta pero a la vez distinta. La expresión o la articulación de cada cosa es un aspecto inmanente de la cosa misma y, si esto es así, el texto o la oración no son la exteriorización ni la objetivación de algo, sino la articulación de su propio ser.

La poesía y la literatura se sitúan, en Gadamer, muy próximas al arte e incluyen un aspecto estético del que prescinde o, si se prefiere, que ocupa una posición menor en un

⁹² Heidegger, Martin: *Was ist Metaphysik?* Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1955.

texto didáctico o científico. Por eso, la palabra poética es la palabra en su esencia especulativa, porque es y representa lo bello, la experiencia estética no es distinta a lo que expresa. La palabra poética expresa el *Dasein*, porque ella misma es *Dasein*.

Ricoeur concede al texto primacía a nivel hermeneútico pero, aunque demuestra la posibilidad de acceder al ser a través del texto, inserta el texto como fenómeno en un mundo de objetos manipulables. El texto entra en el *Lebenswelt* al mismo nivel que el lector, asiste al lector en su camino epis temológico y posibilita un camino hacia la verdad. Pero a pesar de admitir que el lector aporte algo a cada situación interpretativa, la aportación no es creativa como en los estudios de Iser. El lector no se sumerge en el texto, su papel se limita a ser el eslabón entre texto y mundo. La relación entre texto y lector es una dialéctica en la que los dos son componentes iguales.

Al escribirse el texto didáctico o científico se convierte en una realidad concreta, en tanto que tiene pretensión de real, mientras lo irreal sólo se revela en el texto literario o en la obra de arte que no pretenden ser reales. El texto literario exige una participación activa y creativa del lector para cumplirse y para esto es necesaria la imaginación. El texto literario pone en juego lo imaginario y la imaginación en tanto que lo que crea es una irrealdad, es decir, un mundo sin pretensión de ser real, y para captar lo irreal es necesaria la imaginación.

El papel del lector en relación con el contenido de un texto científico se limita a ser una comparación entre lo que dice el texto y el mundo extratextual, el lector comprueba la probabilidad del texto. Interpreta y comprende, pero no contribuye a la creación artística del texto. En cambio, el lector de un texto literario desempeña el papel de co-creador y de lector implícito, como propone Wolfgang Iser.

Ricoeur y Gadamer han demostrado que toda comprensión textual es una interpretación y que el lector siempre aporta algo a la situación interpretativa. Tal como el autor y el mundo en el que se ha escrito el texto siempre están incluidos en la comprensión textual, el lector también se autoincluye y contribuye al texto. El lector se abre frente al texto y posibilita una fusión con el texto, pero no se incluye en el texto mismo como lector implícito. Mientras la lectura a nivel hermeneútico exige la participación del lector para descifrar el texto, es decir, resolver el código del texto y desvelar el significado, la participación del lector en el caso de una obra literaria es mucho más compleja.

Podríamos decir que el texto filosófico en tanto que su principal función es didáctica se disuelve como texto cuando esté comprendido. El texto filosófico es una fijación

lingüística de una idea, pero el aspecto lingüístico es una mera herramienta que conceptualiza el fondo ideológico. Cuando hemos comprendido qué quiere decir el texto, el cómo, la forma a través de la que se ha expresado la idea, pasa a un segundo plano, pero en el texto literario el estilo o el elemento estético permanecen presentes. La obra literaria puede ser portadora de una idea en la misma medida que un texto filosófico, pero el aspecto estético-lingüístico no desvanece cuando se ha descodificado el texto y cuando se ha llegado a la idea, forma parte del mismo ser del texto.

Ricoeur mostró que el texto cuenta con forma y contenido para poder expresarse. La intención del texto o el tema es lo intencionalmente incluido en la escritura, y el entorno, la existencia del autor y del lector se autoincluyen de manera espontánea en el acontecimiento. El enunciado es lo que quiere decir el texto y la estructura es lo que conlleva, lo que expresa sin querer. El enunciado se percibe y se comprende de forma directa y su materia para publicarse es el lenguaje. Se interpreta y se comprende como toda situación comunicativa, mientras la comprensión de la estructura y del estilo del texto exige un análisis y una abstracción para articularse. Es decir que el testimonio del ser y del mundo no es una denotación sino una connotación. Para poder llegar a este testimonio es necesaria una vía metodológica larga y esta vía larga revela más de cerca la verdadera condición del ser y es aquí donde se manifiesta el ser del lector. Pero esta vía metodológica se basa principalmente en una percepción racional y una abstracción racional, no incluye los afectos ni las emociones. Apela exclusivamente a un aspecto del ser humano.

Sin embargo, el hombre posee inclinaciones fuera de la estructura racional del esquema mental que también pueden conducirlo hacia un saber, que también tienen valor cognoscitivo. Estos son los valores que incluye Jauss en su estudio de la obra literaria como experiencia estética. Aquí el texto apela al lector a otro nivel e incluye elementos que el lector percibe por una vía que no es puramente racional. La experiencia estética acompaña, según Jauss, la lectura de la literatura y posibilita así una *Appelstruktur* que conecta con el lector por dos vías distintas, es decir, el contenido o el enunciado del texto y el texto como objeto estético.

No obstante, no sólo el efecto que tiene el texto sobre el lector cambia según su género, sino también la recepción del lector. Podríamos decir que la actitud del lector frente al texto depende de su función. Depende de si el lector es lector/receptor, que asimila y percibe información, o si es lector/co-creador. El encuentro entre texto y lector es, con las palabras de Jauss, un encuentro entre expectativas: las que conlleva el texto en su

estructura intraliteraria y las que aporta el lector engendradas por su situación actual. Según la estructura del texto el lector adopta una función determinada, como co-creador del texto literario o como lector/receptor del texto científico.

La creación y la función de co-creador del lector abren camino a un nuevo saber, porque crear un mundo es comprender el mundo de otra manera. Crear una obra de arte no es meramente la construcción de algo nuevo, algo cuya existencia surge en el momento de la producción, la producción artística siempre conlleva una duda o una pregunta porque es la creación de una realidad nueva, la que Sartre llamaba irrealidad. Es la deconstrucción momentánea de la realidad para crear otra y aquí yace la posibilidad de cambiar las fronteras de la realidad conocida.

Tanto el estudio del papel del lector como el estudio de la relación entre los diferentes tipos de textos y el mundo extratextual han revelado que el texto literario apela al lector a otro nivel que el texto científico, filosófico y didáctico. El texto filosófico que se inscribe en la tradición metafísica de Heidegger, es decir, una tradición que enfoca en el problema que supone tratar al hombre como ser puro sin existencia, se instala en un campo conflictivo. La tradición metafísica iniciada con Heidegger es una tradición que junta el objeto y el sujeto a nivel ideológico, pero que a nivel metodológico sigue la tradición de la modernidad. Es decir, la forma y la publicación de las ideas siguen siendo las mismas, una forma que, paradójicamente, sigue manteniendo el abismo entre texto y lector. El lector tiene que entender lo que propone el texto, un texto que aspira a revelar la verdad. En Ricoeur la verdad del texto (el verdadero ser del texto) es revelada a través de la estructura y en Gadamer la clave es el lenguaje, pero el texto apela al lector al nivel de la razón lógico-especulativa, aunque el alemán admита la función cognoscitiva de una experiencia estética. El texto apela al *cogito* de Descartes y no al *Dasein* de Heidegger y no aspira a acercarse al lector a nivel estético ni emocional. Su *Appelstruktur* apunta exclusivamente al ser humano como razón lógica. Puede ser que su contenido presente ideas de valor estético o psicológico, pero su forma de presentación posee una racionalidad que no incluye a todo el hombre. No incluye en el texto mismo la imaginación y la posibilidad de crear un mundo e imaginarse lo irreal, no incluye la experiencia estética, que es una experiencia que pasa por una fuente distinta a la de la razón lógica. Deja una parte imprescindible fuera en su acercamiento al ser humano y, por lo tanto, se limita a acercarse a una parte del lector, al *cogito*.

Sartre demostró que la conciencia es trascendental y, como tal, libre para poder imaginar y crear un mundo que no es real. La conciencia imaginante o imaginativa es

libre *de* la situación y libre *para* imaginarse y proponerse imágenes al margen de la totalidad de la realidad. Lo real y lo irreal están intrínsecamente vinculados, porque imaginarse algo irreal también es imaginarse un mundo en el que ese irreal no puede existir. La imaginación habilita la creación y la percepción de lo irreal, porque es la conciencia cuando ésta está libre. Sartre dice que la imaginación incluye en su estructura básica la conciencia en todos sus aspectos y la conciencia constituyente apunta, debido a su carácter trascendental, hacia una conciencia imaginante, una no es sin la otra. Pero la imaginación se basa en la estructura básica de la conciencia y, por lo tanto, la conciencia imaginante es una estructura por encima de la conciencia misma, es decir, llamamos imaginación a la conciencia allí donde deja de estar anclada en el mundo real y ejerce su ser en libertad. Esto ocurre en particular en textos literarios y en el arte, ya que su pretensión de realidad va más allá de la realidad mundana. El lector de un texto literario aplica su conciencia en un grado libre y la conciencia se articula en todo su esplendor. Se pone en juego la conciencia libre y trascendental cuando el lector pone en marcha la imaginación. Esto significa que la articulación de la conciencia humana en relación con un texto literario va más allá de su articulación en relación con un texto científico porque es libre.

El lector debe liberarse de su mundo fáctico para acceder al universo de un texto literario y esto sólo se hace a través de la imaginación en tanto que es la conciencia en su aspecto trascendente y libre. El motor de dicha liberación es la experiencia estética que acompaña toda lectura literaria y toda contemplación y percepción de arte.

Ricoeur dice que en la lectura de obras literarias el mundo de la vida se pone entre paréntesis temporalmente para que el lector pueda despegar hacia una realidad distinta. Igual que en el caso de la utopía, la ficción no es un mundo tal y como lo presenta la obra, es la destrucción del mundo conocido con la posibilidad de reconstruir otro. De este modo, la realidad ficticia incluye el ser y el poder-ser y el contraste con el mundo distinto o irreal crea la posibilidad de volver sobre sí mismo con un elevado conocimiento del mundo de la existencia.

Para Iser la realidad literaria o, si se quiere, ficticia, se basa en el concepto de realidad en su esencia. La realidad literaria no pretende ser real y difiere en muchos puntos de la realidad conocida, pero su estructura esencial es la misma que la realidad extratextual, porque de no ser así el lector no le atribuiría a la realidad ficticia la posibilidad de ser real. Tiene que corresponder a un esquema fundamental de realidad o a la idea más básica de aquello que podría ser real o verdad, porque la conciencia humana no acepta

una estructura completamente distinta a su sistema de verdades establecido, no reconoce como real una realidad que se basa en una idea de realidad distinta a la que conoce.

La literatura no pretende ser real, pero, a su modo, lo es. Jauss dice que en la lectura el lector se abre frente a una realidad que podría ser y en esta apertura se halla la posibilidad de ampliar el horizonte, y cita a Adorno cuando éste dice que “Todas las obras de arte incluso las afirmativas son polémicas a priori. La idea de una obra de arte conservadora es absurda.”⁹³ Al separarse enfáticamente del mundo empírico, de su otro, demuestra que éste puede ser o debería ser diferente. Quizás la clave de la comprensión del arte como elemento enriquecedor del conocimiento humano está exactamente en el ser distinto.

La realidad literaria es distinta y el lector la reconoce como distinta, el contraste ilustra su propia condición de ser. La ficción es, en este sentido, más rica que la utopía por la misma razón que hemos venido señalando hasta ahora: porque incluye más aspectos del hombre. La utopía apela al lector a un nivel exclusivamente racional, porque, a pesar de ser la descripción de un mundo que no es sino de un mundo ideal, el lector reconoce su grado utópico aplicando la razón. La utopía no apela a las inclinaciones emotivas ni estéticas del lector. En cambio, la experiencia estética analizada por Jauss sí incluye los afectos, las emociones y las inclinaciones placenteras del hombre, y no cabe duda de que la experiencia estética acompaña la literatura. Nos parece contradictorio que un texto cuya *Appelstruktur* sólo se dirige a la razón puede hacer que la razón vuelva sobre sí misma para comprenderse a sí misma. De este modo la razón no deja nunca su territorio y no sale de su campo. En cambio, la poesía y la literatura apelan al lector a varios niveles, de modo que el *ratio* no es el único medio de acceder a la verdad y no es el *ratio* mismo el que vuelve sobre sí mismo, sino el lado afectivo y emocional que vuelve a la razón, y de este modo el lector se contempla en una luz distinta, más completa. Siente y experimenta, imagina y crea y a través de un acto de conceptualización puede racionalizar lo experimentado, pero habiendo salido del campo de la razón.

En el último capítulo intentamos arrojar luz sobre el debate que se inició con Nietzsche relacionado con la cuestión por la pertenencia de la filosofía al campo del arte o al campo de la ciencia. Nietzsche fue el primero en admitir la posibilidad de filosofar desde el arte, ya que, según él, la imaginación ha trasladado su ejercicio desde el campo

⁹³ Jauss, Hans Robert: *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*. Madrid: Taurus, 1986, p.52.

de la ciencia hasta el campo del arte y aquí es donde ahora se encuentra la posibilidad de crear y descubrir. Sin embargo, Blumenberg propone que la fuerza creadora del hombre se va potenciando con la historia y que el crear y el descubrimiento de la infinitud de la creación artística abren el camino al concepto de lo posible para dejar atrás la *mimesis* aristotélica. Así, el hombre empieza a ver su propia capacidad creativa como parte de su ser y el arte empieza a formar parte de la auto-comprensión del hombre.

La capacidad creativa es, en cierta medida, también la que hace que el hombre crea metáforas. Kant señaló en la *Crítica del Juicio* que hay intuiciones a las que no corresponde ningún objeto, pero a las que el juicio, por transporte de reflexión, propone un símbolo, a este símbolo lo llama Blumenberg “metáfora” y la estudia para escribir la historia de los conceptos de la filosofía, porque al fin y al cabo la filosofía es una disciplina cuya principal herramienta es el lenguaje o los conceptos. De este modo, empieza a verse una aceptación del vínculo problemático entre la filosofía y el lenguaje y entre filosofía y literatura. Problemático, porque, como ya había señalado Kant, hay ideas (o intuiciones) de la conciencia a las que no corresponde el lenguaje, pero que, sin embargo, existen.

Si hemos logrado definir algunas diferencias entre el relato y el discurso filosófico a nivel teórico, está muy claro cuándo, al nivel histórico, la filosofía cobró conciencia de su propia condición. Se ha aproximado siempre a la ciencia y, como hemos visto, ni siquiera el *Dasein* heideggeriano tiene repercusiones a nivel metodológico, aunque él mismo define la poesía y el pensamiento como próximos porque ambos provocan una experiencia en el interior y porque constituyen la articulación más pura del ser. Existen por sí solos y se sostienen a sí mismos en su propia existencia sin necesidad de otra cosa. Pero la filosofía que desde Descartes se ha ejercido bajo la influencia del método lógico-especulativo y que siempre se ha aferrado a la ciencia, no cuestionó su propio método hasta Nietzsche aunque en la cuestión ha quedado sin respuesta y solución obvias. O al menos eso parece. Porque si admitimos que el texto literario abre el camino a otro modo de filosofar y de hacer pública la filosofía, la historia de la filosofía se amplía y abarca, de repente, varias obras que antes se habían abandonado en el campo de la literatura, como es el caso de *El Criticón* de Baltasar Gracián y *Niebla* de Miguel de Unamuno.

Un estudio de estas dos obras, además de su contenido filosófico, va revelar que la forma no es un mero recurso para dar luz a la idea. Gracián y Unamuno son dos

filósofos que incluyen en su filosofía una contemplación y reflexión exhaustiva relacionadas con el método filosófico, y si les estudiamos más de cerca descubriremos que sus obras no son simplemente obras filosóficas en el campo de la literatura, sino que son el resultado de largas reflexiones relacionadas con el *cómo* de la filosofía y con la inevitable relación entre filosofía y lenguaje, lo cual se convierte en dos modos de filosofar.

Parte II: Estudios literarios

Capítulo 1:

Baltasar Gracián

-Vida y obra

Baltasar Gracián nació en 1601, cinco años después de René Descartes y un año después de Pedro Calderón de la Barca. En otras palabras, nació en plena transición entre la edad media y la edad moderna, una época en la que el antagonismo entre ciencia y teología estaba más pronunciado que nunca y una época en la que España vivía una realidad negra y pesimista. España se encontraba en crisis tanto política como económicamente. El imperio decaía y la, entonces todavía, dominante postura medieval frente al catolicismo contrastaba con la secularización progresiva de los valores religiosos.

Baltasar Gracián era jesuita pero se ha discutido en qué medida el catolicismo fue decisivo para su filosofía. José Luis Aranguren mantiene que Gracián yuxtapone la filosofía moral con la religión sin dejar que las dos posiciones entren en conflicto. Aranguren describe en “La moral de Gracián”⁹⁴ la postura fundamental del jesuita como literaria y mantiene que, a pesar de ser creyente, separaba los dos aspectos. Era devoto a su vida literaria en la misma medida en que lo era a su vida como jesuita, pero, según Aranguren, sus escritos no llegaron nunca a servir a la religión como sucedió en el caso de muchos literatos religiosos de la época. Encontró en el conceptismo su salvación estética y literaria y en el catolicismo su salvación religiosa. Las dos vías conducían a la inmortalidad o a través de “la isla de la inmortalidad” o a través de una inmortalidad personal y Gracián dirigía sus esperanzas y su existencia hacia estas dos opciones.

No compartimos, sin embargo, una división unívoca de su actividad literaria en dos niveles no-interrelacionados. Su obra principal, *El Criticón*, la que va a ser nuestro centro de atención en este estudio, no es una obra religiosa en sentido medieval

⁹⁴ Aranguren, José Luis L.: *Obras Completas, Vol. 6.: Estudios literarios y autobiográficos*. Madrid: Editorial Trotta, 1997, pp.375-400.

tradicional, pero, aún así, la idea de la inmortalidad, una vida en el más allá y la noción de una felicidad celestial enfatiza la existencia de una devoción religiosa. Además, se fusiona la idea de la inmortalidad literaria con la de “la isla de la inmortalidad” hacia el final de la obra cuando “la isla de la inmortalidad” también da paso a una inmortalidad literaria. La comprensión filosófica y literaria de la vida no se deja separar de la comprensión religiosa ya que las dos afectan a la existencia y la verdad. Precisamente la existencia humana es el núcleo de la filosofía de Baltasar Gracián, es la condición y la posibilidad para ello lo que pretende estudiar y describir en *El Criticón*. Su obra principal es una alegoría de la vida con principio y fin y, aunque el autor destaca que su objetivo es de carácter filosófico en la introducción, no se desvincula por completo de una comprensión religiosa de la vida. Aparecen referencias a Dios y a una deidad y entender al hombre también es comprender su existencia bajo la mirada de una entidad divina.

Gracián se crió con su tío en Toledo. Aquí recibió la primera parte de su formación jesuítica en la antigua capital española antes de ingresar en la orden jesuita en Tarragona en 1619 donde permaneció hasta el 1623, año en que acabó su noviciado. Después del noviciado, inició sus estudios de Artes (Filosofía y Letras) y más tarde de Teología. Rápidamente, recibió el reconocimiento de su Rector como “*Ingenium bonum et iudicium*” y, a pesar de su juventud, un temperamento colérico y un carácter fuerte, se pensó que con el tiempo sería útil para la orden⁹⁵. Sin embargo, su temperamento y carácter iban a mostrar que no estaban siempre de acuerdo con las normas de la orden igual que sus publicaciones tampoco lo estuvieron.

Todas las obras y ensayos de Gracián, con la excepción de *El Comulgatorio*, fueron publicados bajo pseudónimo, de modo que su relación con la orden jesuita resultaba borrosa. Pero pseudónimos transparentes como Lorenzo Gracián, un supuesto hermano del autor, y García de Marlones pronto revelaban la identidad del autor lo cual llevó a un conflicto con la orden debido a la falta de cumplimiento con las normas religiosas. Se le prohibía de forma explícita seguir con las publicaciones, pero aún así, Gracián publicó en 1657, un año antes de su muerte, el último tomo de su obra maestra.

El problema más importante para Gracián no fue la existencia de Dios y en *El Criticón* hace referencia a una divinidad en varias ocasiones, sino el de que ni Dios ni la Biblia hablan de cómo vivir la vida en la tierra, por lo tanto, hace falta describir la vida

⁹⁵ Romera-Navarro, M. (red.): “Prólogo” a *El Criticón*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1938-1940, citaremos de esta edición.

mundana y los seres que habitan en el mundo terrestre para poder llegar a la posibilidad de una vida feliz. Se define a lo largo de su actividad literaria, en especial en su obra principal, la idea de un Dios creador cuya actividad y control sobre la tierra se limita a la creación. No es un intento de ilegitimar a Dios sino, simplemente, de exponer la idea moderna de un Dios que después de la creación entregó la tierra al ser humano y la dejó en manos del hombre sin someterle a éste a un destino predeterminado. Elabora esta idea en *El Criticón* donde describe que Dios ha dejado la tierra en manos del hombre, éste no ha sido capaz de crear un sistema de valores sostenible y no ha sido capaz de cumplir con el papel de amo del mundo. Faltan grandes hombres y el mundo es tanto traicionero como malo. Los valores han sido trastornados y para poder volver a una condición sostenible y fructífera hace falta liberarse de la estructura establecida. Hace falta pasar por un proceso de desengaño, oponerse a la ilusión, para evitar que el hombre se aleje del mundo y, por el contrario, conseguir que se enfrente a él en su condición verdadera.

1.1. La modernidad en Gracián

El barroco español se caracteriza por ser una época de diversas ideologías tanto como el comienzo de la edad moderna. Con Gracián se introducen en gran medida estas tendencias y las ideas de la modernidad están muy presentes en su actividad literaria y filosófica.

Al comienzo de su actividad, Gracián mantiene la distinción tradicional de la edad media entre sujeto y objeto. Enfoca al sujeto desde su relación y enfrentamiento con la realidad en la que vive y toma este enfoque como punto de partida para la elaboración de su concepto de prudencia: un saber calculador e inteligente. Pero una preocupación en aumento por el sujeto como más que simplemente parte de una entidad orgánica traslada el acento desde el pensamiento cosmológico hasta lo subjetivo, en Gracián igual que en la mayoría de los pensadores modernos. Ahora bien, Gracián da un paso más y describe en *El Criticón* el sujeto como una entidad en interacción constante con el objeto. El sujeto no se enfrenta a la realidad, sino que es parte de ella. El verdadero saber sobre el mundo, el saber desengañado, es, por lo tanto, también un saber sobre el yo. Esta relación entre individuo y mundo, entre sujeto y objeto, es radicalmente distinta

a la, en la época, más vigente y no se va a desarrollar hasta siglos más tarde en la filosofía alemana con la llegada de Hegel. Más adelante vamos a ver más detenidamente cómo se articula en el pensamiento de Gracián.

Debido a las diversas recepciones e interpretaciones a las que ha sido sometido *El Criticón*, unas definiéndolo como la refutación de todas las obras anteriores y otras reivindicándolo como la culminación de toda su actividad literaria y filosófica, es imprescindible señalar algunos de los aspectos más importantes del pensamiento de Gracián antes de someter su obra principal a una interpretación exhaustiva. En las páginas que siguen, subrayaremos algunas líneas de la filosofía de Gracián enfocadas en su actitud frente al mundo y en él como autor y filósofo barroco con el fin de señalar la evolución en un contexto histórico e ideológico y determinar en qué medida Gracián introduce y defiende las ideas de la modernidad.

1.2. La evolución literaria

En su lectura de la actividad literaria del filósofo barroco, José Luis L. Aranguren encuentra tres niveles en el pensamiento de Gracián.⁹⁶ En el primero el filósofo barroco define una moral que toma como punto de partida el mundo tal y como ha sido construido, es decir, el mundo fáctico. Esta moral afecta las acciones del ser libre y su *estar* en el mundo y es, al mismo tiempo, una introducción a las posibilidades que tiene el individuo de vivir una vida exitosa y victoriosa dentro del marco mundano. Se trata de un acercamiento utilitarista al mundo concentrado alrededor de las primeras publicaciones como: *El Héroe*, *El Discreto* y *El Oráculo Manual*.

El segundo nivel incluye *El Criticón* y, aquí, el autor se enfrenta al mundo desde un punto de vista crítico intentando instalar en él una justicia. Este es un nivel ético-filosófico el cual, frente al nivel anterior, critica y analiza y, según Aranguren, este nivel está afectado por un pesimismo y una desconfianza en el ser humano en general. En *El Criticón* la idea del *desengaño* se convierte en un elemento primordial en la búsqueda de la felicidad porque el hombre no puede escapar del mundo, es su condición de vida, ni tampoco debe dejarse engañar ni darse por satisfecho con el mundo tal y como se

⁹⁶ Aranguren, José Luis L.: “La Moral de Gracián”, *Obras Completas*, vol. 6, *Estudios literarios y autobiográficos*. Madrid: Editorial Trotta, 1997, pp.375-400, (1ª edición 1994).

presenta. Este último punto es importante en cuanto que refuta la tesis, frecuentemente expuesta, de que *El Criticón* es una obra fundamentalmente pesimista.

Además, existe un nivel religioso que sólo incluye *El Comulgatorio* y cuya existencia no afecta a los otros dos niveles. Lo importante en este contexto es su existencia porque Aranguren opina que Gracián separa el lado literario del lado religioso de sus publicaciones y que, a pesar de ser católico, el catolicismo no es una fuente principal para los otros dos niveles. Sin embargo, nos parece que no se puede hablar de un nivel religioso y otro literario, sino que son dos aspectos importantes que están en interacción continua. A pesar de que la religión no sea tratada de manera explícita en los primeros dos niveles, sigue siendo una voz religiosa la que habla y la idea de un Dios creador y una deidad omnipresente y juzgadora se asoma de cuando en cuando. Sin embargo, la separación que realiza Aranguren arroja luz sobre la evolución del sujeto en relación con el mundo, una evolución que va de *arte de prudencia* a *sabiduría*.

1.2.1. Arte de prudencia

La filosofía de Gracián es una filosofía práctica cuyo objetivo principal es definir la posibilidad del hombre de triunfar en el mundo. Su primera publicación: *El Héroe* incluye, al contrario de las novelas picarescas contemporáneas, una visión del héroe y su posibilidad de triunfar en el mundo y de conseguir el éxito. El héroe usa armas que, acompañadas por cualidades como el juicio y la prudencia, fundan el camino al triunfo. El héroe reúne: “lo militar y lo corte sano”. La vida es una lucha y la vida del héroe es una búsqueda pragmática de triunfo. Las mejores armas para esta búsqueda son la sabiduría, el conocimiento y la experiencia, este último es un saber práctico sobre el mundo y la realidad. La unión de la “razón natural” con la experiencia es la que Gracián, al principio de su actividad literaria, denomina: *prudencia*.

Prudencia es una virtud intelectual que hace referencia a la práctica y que conduce al triunfo. La verdadera sabiduría es el saber sobre la vida y sobre el vivir porque ¿Para qué sirve el saber si no es llevado a la práctica, si no se vive?

Este saber es, en esta primera fase de la actividad literaria de Gracián, más que nada un saberse y un saber vivir. El hombre tiene que conocerse a sí mismo y sus facultades para poder utilizarlas de la mejor manera posible y estimar cuáles son sus posibilidades. Debemos conocernos a nosotros mismos, pero, al mismo tiempo, evitar que los demás

nos conozcan, debemos ocultar nuestro querer y valor verdadero. En un mundo habitado por enemigos, es importante ocultar el carácter verdadero lo cual quiere decir no sólo ocultar lo que uno realmente es, si no, también, de mostrar y presentar lo que no es. Somos actores y rivales en el escenario mundano en “el teatro del mundo” y “la prudencia mundana” consiste en descifrar a los demás y ocultarse a sí mismo. Es un truco, una astucia: “...es la piel de vulpeja que tenemos que vestirnos cuando no podemos ponernos la piel de león”.⁹⁷

En esta primera etapa de su filosofía se define una moral como estructura sin contenido. Aranguren subraya, de acuerdo con Benedetto Croce, una diferencia entre, por un lado, actividad económica y pragmática, es decir, acción dirigida hacia una meta, como medio al triunfo, y, por otro lado, una actividad moral que es el contenido de la estructura moral. Aranguren pregunta cómo este concepto de la moral es compatible con la moral cristiana y la respuesta a esta pregunta es: el *tacitismo*.⁹⁸ El *tacitismo* se aleja de la especulación abstracta escolástica y la cambia por la unidad entre razón pura, *la razón natural*, y la experiencia, tanto la adquirida a través de experimentos físicos como la experiencia histórico-política adquirida por y dentro de los campos de las ciencias políticas. Contrario al *tacitismo* introducido por Maquiavelo, la experiencia histórica, según Gracián, demuestra que ejercer el mal supone un error psicológico y político. Además, la virtud, a parte de su valor moral, también posee un valor pragmático, un valor útil. Es decir que el *tacitismo* conduce a una visión de la virtud moral y del bien moral como un valor pragmático.

Los utilitaristas se adueñaron, más tarde, de esta idea cuando redujeron lo moral a lo útil. Lo importante en este contexto es que no se trata de una contraposición a la religión, sino que la verdadera “razón de Estado” y la verdadera “razón de Estado de la persona” concuerda con la moral cristiana.⁹⁹ Aranguren mantiene, sin embargo, que existe una tensión entre la religión y la filosofía moral y que el *tacitismo* le posibilita a Gracián el superar esta tensión sin entrar en conflicto.

El ejercer de la razón natural en relación directa con la realidad práctica y en relación directa con la experiencia es lo que Gracián, en términos éticos, llama: *prudencia*. Es el medio más importante para una vida exitosa y triunfal. Pero la prudencia también afecta

⁹⁷ *Ídem.*, p. 380.

⁹⁸ Este término nace con el histórico y político Publius Cornelius Tacitus (56 – 117 aprox.) que describe los políticos y la sociedad contemporánea con ligera ironía y gracia. Además, es conocido por su crítica del imperio romano al que acusaba de suprimir la libertad política que había representado la república.

⁹⁹ Aranguren, José Luis L.: *Obras Completas, vol. 1.6, Estudios literarios y autobiográficos*. Madrid: Editorial Trotta, 1997, p. 378.

al yo ya que se trata de una virtud intelectual y, consecuentemente, también es un medio para el conocimiento del yo y del ser humano en general. La prudencia es un arma para la defensa contra los demás seres humanos porque, igual que en Hobbes y en Maquiavelo, los hombres, también en Gracián, son enemigos y rivales.

La prudencia es una herramienta, es una *Arte de la prudencia*. Esta idea pasa de ser una virtud intelectual y moral a cobrar carácter de una virtud práctica. Es un cálculo instrumental moralmente neutro, pero que se usa para calcular todas las situaciones predecibles de la vida. Esto no significa que pierda valor moral, sino que pasa a ser concreta e instrumental en vez de ser una idea abstracta del bien y del mal. Se aplica a la vida como una pauta concreta que sirve para indicar la vida en triunfo y con éxito. Esto le acerca a Gracián al racionalismo barroco que daba por hecho que lo humano era calculable.

1.2.2. La magnanimidad¹⁰⁰

A parte de la prudencia, Aranguren menciona otro concepto de gran importancia en la filosofía de Gracián, especialmente en la primera parte de su actividad literaria: *la magnanimidad*. Es una virtud fundamentalmente ética del barroco y en Gracián viene a ser decisiva para la definición del héroe. Porque, a pesar de que el pesimismo, según Aranguren, lance una sombra que cubre toda la filosofía de Gracián, existe en este primer nivel una posibilidad para el héroe. Es la realización de esta posibilidad la que describe en la primera etapa de su actividad literaria. Es posible que el mundo sea hostil y que el hombre sea el enemigo más potente del otro, pero, sin embargo, define al héroe y da, así, al lector las pautas necesarias para triunfar en el mundo bajo las condiciones que éste le concede para ello. El pesimismo tiene un lado menos oscuro que es “el pesimismo heroico”.

Gracián no acepta la idea filosófico-teológica del destino, pero, sin embargo, el héroe se confronta a lo alcanzable y lo realizable, por un lado, y a lo fatal por otro. Esto le hace aconsejar a su héroe el esperar y prepararse para el declive inevitable, debe observar y examinar continuamente la estrella o la fortuna. Esto significa que no se trata de una magnanimidad pura. No porque Gracián le concede a la fortuna gran valor, sino porque

¹⁰⁰ *La Magnanimidad* es una virtud ética corriente del Barroco. En El Diccionario De La Real Academia Española se define como: Grandeza y elevación de ánimo. Gracián da el concepto un giro concreto y lo convierte así en una herramienta práctica.

la prudencia le acompaña al héroe en todo momento y contribuye a la creación de un héroe calculador y cauteloso que sabe disimular y disfrazar. Ésta es la mejor articulación del saber: el disimular.

El espíritu barroco es polifónico. Por un lado, está relacionado con el temor al error, con la desesperación frente a un mundo ilusorio y con el peligro de caer en el fracaso. Pero también existe la visión del héroe dotado de talento y coraje. Es necesario ver al héroe barroco en su contexto y Gracián no se complace con la imagen del mundo desde un punto de vista filosófico-teológico. Mientras Descartes se había enfrentado al mundo armado con la duda, el héroe de Gracián se enfrenta a él con la cautela y la astucia y es aquí, donde el héroe todavía no ha sido sometido al desengaño, donde se mueve cautelosamente por temor a errar y sin aferrarse a una esperanza falsa.

1.2.3. Sabiduría

Aranguren opina que el pesimismo y el sentimiento de crisis crecen en Gracián y los títulos de sus obras son síntoma de ello. No es, argumenta Aranguren, casualidad que la primera obra se llame *El Héroe* y la última *El Criticón*. Las pautas que hemos venido esbozando hasta ahora y la acción activa en el mundo adoptan hacia el final de su obra un pesimismo radical que ya no lucha contra el peligro, sino que lo contempla de manera pasiva y silenciosa. Todo intento de triunfar en el mundo es, a este nivel, infantil y sin sentido. La prudencia activa se ve reemplazada por una sabiduría silenciosa y contemplativa. Ya no existe la posibilidad de desembarcar en el mundo con una actitud triunfadora y activa, sino sería preferible no haber nacido o “volverme a la cueva de mi nada”. Empieza a observar el mundo desde un punto de vista desilusionado y desengañado que lleva a un pesimismo pronunciado y a una actitud crítica frente a la realidad.

Sin embargo, nos parece que, a pesar de ser una crítica del mundo, *El Criticón* no representa una actitud pasiva frente a la vida. Andrenio quiere volver a su cueva de la nada pero no le es posible. La vida es un movimiento dinámico hacia delante y no es posible volver atrás. Por lo tanto, hay que actuar y vivir a pesar de y en contra de todas las dificultades que se presentan en el camino, las que, además, contribuyen al movimiento vital. En nuestro análisis de la obra vamos a revelar cómo la crítica y la actividad intelectual crea la posibilidad de actuar y tener influencia sobre el mundo y la

vida, el conocimiento y la sabiduría son metas que afectan la posibilidad del hombre de triunfar en el mundo. La vida triunfal y exitosa en la obra principal no sólo se define a nivel concreto, sino que cobra carácter intelectual y concierne a la cognición del sujeto y a la formación de la persona.

Hace falta hacer hincapié en una obra que Aranguren no incluye en su división nivelada de la actividad literaria de Gracián: *Agudeza y arte de ingenio*. Aquí Gracián propone una estética-literaria que incluye la retórica y el conceptismo, pero la obra viene a ser mucho más. Incluye ideas sobre el lenguaje y sobre la cognición del sujeto que la inserta en la filosofía del lenguaje y la ontología modernas. Además, la preocupación por el lenguaje y la expresión lingüística de ideas establecida en *Agudeza* es de la máxima importancia para una interpretación y comprensión de la obra principal de Gracián. En el siguiente capítulo vamos a detenernos en *Agudeza y arte de ingenio* y en la disciplina filosófica que define.

1.3. Un comentario sobre Dios

La filosofía de Gracián no niega ni se opone a la fe cristiana, pero la fe también poco interfiere con la evolución de la teoría filosófica desarrollada a lo largo de su actividad literaria. En Gracián la religión permanece como un fiel compañero de viaje sin convertirse en teología y sin entrar en conflicto con la filosofía. Varias veces en *El Criticón* se menciona Dios y siempre como un ser superior:

“...él (el hombre) es la criatura más noble de quantas vemos, monarca en este gran palacio del mundo, con possession de la tierra y con expectativas del cielo, criado de Dios, por Dios y para Dios.”¹⁰¹

El hombre es criado por Dios y para Dios. La isla de la inmortalidad o el cielo espera en el más allá a la persona que consigue hacer con su vida lo debido. Aquello que ocurre entre la isla en la que nace Andrenio y la isla de la inmortalidad, aquello que llamamos vida, es lo que nos abre paso a la mansión de la eternidad. Parte de la vida es el proyecto cognoscitivo, porque sólo el hombre sabio es persona y sólo la persona se salva y se immortaliza. La vida es la gran preocupación de Gracián, por eso su actividad filosófica

¹⁰¹ Gracián, Baltasar: *El Criticón*. M. Romera-Navarro (red.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1938-1940. Tomo I, Crisi 9, p.266.

y literaria apunta a una filosofía vital y existencial. No pretende enfrentar la filosofía a la teología, ni establecer argumentos filosóficos que prueban y justifican la existencia de Dios como hacían Tomás de Aquino y René Descartes. En Gracián la ley de Dios y la razón no intervienen, ni entran en conflicto, se complementan.

Dios creó el mundo como debía ser, con el desengaño en la entrada, fue el hombre quien después causó la tergiversación de los valores y cambió el orden. Ahora es tarea del hombre mismo volver a reestablecer el orden de Dios lo cual se hace con el uso de la razón y la virtud, las cuales, además, concuerdan con la ley divina:

“En lugar de aconsejar al cortesano que atienda mucho a no pisar la raya de la razón ni a pasarla, que esté muy a la raya de la ley de Dios, que lo contrario es quemarse, y que no pase los límites de su estado, que por eso tantos han caído;...”¹⁰²

La razón opera dentro de cierto límite del que no debe pasarse porque es limitada y no divina. Divino es Dios y nadie más. Sin embargo, la razón no contradice a Dios ni Dios a la razón. La razón es la facultad que nos guía durante la vida, nos guía hacia una vida eterna o, si se quiere, hacia el cielo y hacia Dios. Nos guía durante la vida y esta vida es la que Gracián convierte en su proyecto filosófico. En los próximos capítulos vamos a tratar el proyecto filosófico y dejar la cuestión de la religión de lado.

A pesar de la controversia que rodea la lectura y los estudios de sus escritos, de la que Alfonso Moraleja se hace eco ¹⁰³, hemos elegido seguirle al filósofo español en sus huellas filosóficas y no en las teológico-religiosas. Esto, sin embargo, no significa que ignoremos el aspecto religioso de los escritos y de las ideas de Gracián, simplemente, pretendemos, en este contexto, estudiar uno de los muchos campos de su filosofía tan compleja, el campo de la metafísica. Nuestro punto de vista es el de que la voz de Gracián no deja de ser religiosa a lo largo de su actividad, a pesar de la tensión que surgió entre él y los jesuitas. No deja entrar en conflicto la filosofía con la teología con lo cual no nos parece injustificado resaltar la filosofía sin incluir la religión ya que nuestro objetivo es el de ponerle a Baltasar Gracián como ejemplo de un filósofo cuyo enfoque lingüístico ayuda a superar el abismo entre texto y lector, especialmente ejemplificado en *El Criticón*.

¹⁰² *El Criticón*, Tomo I, Crisi 11, p.339-340.

¹⁰³ Alfonso Moraleja mantiene que los estudios de Gracián suelen centrarse exclusivamente o en la religión o en la filosofía. Todo enfoque unívoco es erróneo debido a la complejidad de la filosofía del pensador barroco. Moraleja pretende reunir en la edición de *Cuaderno Gris* bajo el título “Gracián Hoy” artículos que abarcan las diversas facetas del pensador.

Alfonso Moraleja opina que la tendencia que ha habido de considerarle a Gracián un filósofo moderno que anticipa las ideas de la filosofía contemporánea es equivocada. Argumenta que Gracián es un filósofo barroco *per se* y que sus ideas se legitiman y se alimentan del espíritu barroco que las rodea, por lo tanto, la proyección de ideas contemporáneas frecuente que ha habido sobre el filósofo barroco es injustificada. Esto puede ser verdad en cuanto a la filosofía ética-moral de Gracián, pero las ideas presentadas en *Agudeza y arte de ingenio* son más que un mero conceptualismo literario. Las ideas que presenta aquí trasladan el concepto del campo de la literatura al de la filosofía lo cual abre un territorio hasta entonces minúsculo de la filosofía, como es la filosofía del lenguaje y la manifestación lingüística de la filosofía, algo que definitivamente es propio de la filosofía contemporánea.

Capítulo 2:

Agudeza y arte de ingenio, de camino a El Criticón

Cualquier intento de clasificar de manera unívoca *El Criticón* está destinado a fracasar. Sin embargo, es una obra que ha sido objeto de varias determinaciones genéricas las cuales abarcan desde novela alegórica, novela filosófica hasta epopeya o sátira menipea. Un estudio de *Agudeza y arte de ingenio*, puede arrojar luz sobre la complejidad del género y revela el aspecto metafísico de la filosofía de Gracián. En las páginas que siguen, vamos a examinar algunas de las ideas presentadas en la segunda edición de *Agudeza y arte de ingenio* publicada pocos años antes de *El Criticón* para poder determinar en qué medida dicha publicación tuvo influencia sobre la obra principal de Baltasar Gracián. Una lectura de *Agudeza y arte de ingenio* no sólo va a facilitar una interpretación de *El Criticón* como una ejemplificación idónea de las teorías presentadas en la obra anterior, sino que también va a señalar algunos aspectos de una metafísica y epistemología extremadamente modernas e innovadoras en su época.

Gracián ha sido considerado un filósofo fundamentalmente moral debido a su preocupación por la posibilidad del hombre en el mundo, por la acción y por su actitud prudente, especialmente en la primera etapa de su actividad literaria. Sin embargo, *Agudeza y arte de ingenio* revela un lado del filósofo español enormemente moderno, preocupado por el lenguaje y la comunicación intersubjetiva. No sólo expone Gracián aquí los ideales de un uso bello y conciso, incluso moralizante, de las palabras, sino que sus ideas sobre el lenguaje y el conceptismo toman, a lo largo de la obra, la forma de una teoría original sobre sujeto y lenguaje como intrínsecamente vinculados. En otras palabras, *Agudeza* es la clave para un estudio de *El Criticón* como obra metafísica y no ético-moral, da las pautas para un uso acertado del lenguaje lo cual concede al lenguaje un status ontológico y viene a abarcar el problema de la verdad desde un punto de vista

metodológico. El problema no es *qué* es la verdad sino *cómo* se revela. Es decir que al ver *El Criticón* como una consecuencia de las ideas expuestas en *Agudeza y arte de ingenio*, el acento sobre la obra principal se mueve desde el punto de vista moral hasta la metafísica y la epistemología.

El Criticón es un ejemplo idóneo de la problemática relación entre filosofía y literatura. Se sitúa en el centro de la economía discursiva del siglo XVII español porque junta los dos polos, entonces todavía, claramente diferenciados: forma y contenido en una unidad icónica. A la luz de *Agudeza* es obvio que no se trata de una mera alegoría o una anécdota ejemplificadora, es la manera ingeniosa de revelar la verdad propuesta en *Agudeza y arte de ingenio*.

Baltasar Gracián nunca colocó su obra más importante bajo ninguna de las determinaciones genéricas corrientes, pero *Agudeza y arte de ingenio* indica que la forma no es aleatoria, sino que contribuye a la totalidad de la obra. Forma y contenido son aspectos de igual importancia para la percepción y comprensión de la obra.

Arte de ingenio, tratado de la agudeza se publicó por primera vez en 1642 bajo este título, pero volvió a editarse en 1648, esta vez con el título *Agudeza y arte de ingenio*.

Fernando Lázaro Carreter dice en “El Género Literario de *El Criticón*”¹⁰⁴ que a Gracián no sólo le preocupa la forma, sino, en especial, la forma en relación con el mensaje. Cita de la última edición de *Agudeza*:

“Si toda arte, si toda ciencia que tiende a perfeccionar actos de entendimiento es noble, la que aspira a realizar el más remontado y sutil bien, merecerá el renombre de sol de la inteligencia, consorte del ingenio, progenitora del concepto, y agudeza.”¹⁰⁵

Gracián inventa un arte nuevo cuya función primaria es la de fomentar y difundir conocimiento y saber: *la agudeza*. Es un arte de doble perfil que, por un lado, apunta a un contenido moralizante, pero, por otro lado, se ocupa del método. Problemas como la Verdad y el Bien ocupan un lugar privilegiado en su filosofía, pero en *Agudeza y arte de ingenio* le es de mayor importancia el cómo acercarse a ellos que la definición de la idea en sí. Su idea de la agudeza es un concepto dual que incluye el uso del ingenio en la

¹⁰⁴ Publicado en *Gracián y su época, Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses*. (28 de feb., 1 y 2 de marzo del 1985.) Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986, pp.67-87.

¹⁰⁵ Lázaro Carreter, Fernando: “El Género Literario de *El Criticón*”, *Gracián y su época, Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986, p. 69. La cita en cuestión es de *Agudeza y arte de ingenio*, Tomo II, Discurso LXIII. (Ed. Clásicos Castalia, Tomo II, p.257).

búsqueda del saber y que busca un uso conciso del lenguaje para la publicación del saber adquirido.

El libro *Agudeza y arte de ingenio* no es meramente una estética literaria que define el concepto y explica cómo ha de usarse. Es un libro lleno de ejemplos literarios de otros autores y oradores y lleno de alegorías. Paso a paso, el autor lleva al lector desde la palabra y la retórica hasta una comprensión mucho más compleja del concepto que viene a introducir elementos de una ontología y de una filosofía de la existencia.

A lo largo de *Agudeza*, Gracián va alejándose de la historia, es decir, abandona los acontecimientos y hechos históricos para empezar a preocuparse por los universales y la filosofía. Esto lo introduce en la ficción y es aquí donde encuentra la semilla de *El Criticón*. En otras palabras, deja el campo de la historia y de la poesía para adentrarse por completo en el campo de la filosofía abstracta y universal, una filosofía que no ve posible relacionar con ningún personaje histórico y, consecuentemente, está forzado a concretizar en la ficción.

Agudeza y arte de ingenio da las pautas a seguir para una publicación óptima de las ideas y para un provecho optimizado de la actividad del ingenio. Pero según vaya abandonando el campo de la expresión lingüística, o mejor dicho, el campo de la retórica y vaya entrando en las cuestiones filosóficas, también va abandonando lo técnico-lingüístico y lo estético-conceptual para adentrarse en el papel del lenguaje en relación con la agudeza y el ingenio.

La primera parte del tratado se inicia con una breve descripción del contenido. Es un tratado en el que se explican “todos los modos y diferencias de conceptos, con ejemplares escogidos de todo lo más bien dicho, así sacro como humano”¹⁰⁶. El autor describe el uso ideal del lenguaje y da ejemplos concretos de estilos y conceptos. Busca en las obras castellanas de Lope de Vega, Luis de Góngora, Garcilaso, Francisco de Quevedo, entre otros, y en autores del italiano, francés y latín, muchos de éstos últimos traducidos al español por Manuel de Salinas. Apoyándose en los ejemplos concretos describe el concepto como un acto de entendimiento.

En la segunda parte, empiezan a perturbarle cuestiones como la verdad y cómo se manifiesta la verdad, el entendimiento y el ingenio. El ingenio es una virtud primaria que se manifiesta como agudeza de igual manera que el juicio se manifiesta como prudencia. La agudeza está, por lo tanto, relacionada con la actividad del ingenio, pero

¹⁰⁶ Gracián, Baltasar: *Agudeza y arte de ingenio*. Madrid: Clásicos Castalia, 2001 (Edición, introducción y notas de Evaristo Correa Calderón), p.47.

se manifiesta en un uso conciso y bello del lenguaje, se articula en el lenguaje como conceptismo.

Distingue entre dos ramas de la disciplina: agudeza de perspicacia y agudeza de artificio. El primero se orienta hacia el descubrimiento, la solución de los problemas y las dificultades fundamentales y es, por lo tanto, decisivo para las ciencias, mientras el segundo afecta al comportamiento físico y verbal y se manifiesta como, por ejemplo, belleza. Gracián se ocupa de la última, la agudeza de artificio, mientras Descartes se ocupa de la agudeza de perspicacia en su *Discours de la Méthode*.¹⁰⁷

Lázaro Carreter señala que Gracián se encuentra en una situación y en una realidad política dominada por el escepticismo frente a las novedades y frente a todo tipo de aventura espiritual, por eso, Gracián mantiene que toda creación es una repetición de la producción de “la edad de oro” la cual, según el filósofo barroco, ya ha terminado. Ya no existen preguntas sin responder, por el contrario, el gran *Qué* se ha convertido en la pregunta por *cuál* es el camino que debemos escoger y esto es lo que ilustra en *El Criticón*: “Redimen esta civilidad del gusto los sabios hacen reflexiones nuevas sobre las perfecciones antiguas...”¹⁰⁸ En cambio, la actitud de Descartes frente a la realidad científica es distinta, es escéptica, también al nivel del *Qué*. Son dos posturas fundamentalmente distintas y dos maneras fundamentalmente distintas de acercarse a la realidad científica. Operan desde el mismo punto de partida pero aspiran a desarrollar y refinar dos aspectos distintos de la ciencia. Gracián dice sobre la distinción:

“La primera distinción sea entre la agudeza de perspicacia y la de artificio; y ésta es el asunto de nuestra arte. Aquella tiene de adar alcanzar a las difíciles verdades, descubriendo la más recóndita. Ésta, no cuidando tanto de eso, afecta la hermosura sutil; aquella es más útil, ésta, deleitable; aquella es todas las Artes y Ciencias, en sus actos y sus hábitos; ésta por recóndita y extraordinaria, no tenía casa fija.”¹⁰⁹

La agudeza de artificio no tiene “casa fija”, no pertenece a un campo determinado, y, por eso, también es difícil determinar a qué rama de la filosofía o de la literatura pertenece.

La racionalidad de Gracián no está dirigida a la innovación ni a la construcción de un método lógico-especulativo, como en Descartes, sino que se trata de una racionalidad que toma al hombre como punto de partida y que aspira a describir y criticar las

¹⁰⁷ Lázaro Carreter, Fernando: “El Género Literario de El Criticón”, *Gracián y su época, Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986, p.70.

¹⁰⁸ *El Criticón*, Tomo I, Crisi 3, p.129.

¹⁰⁹ *Agudeza y Arte de Ingenio*. Tomo I, p.58.

condiciones existentes para completar la ciencia existente y, no menos importante, la publicación de ella.

Es con este propósito con el que introduce la agudeza: como una rama científica que se ocupa de la publicación y la exactitud de las ciencias. Para ello el concepto es de la máxima importancia, porque el concepto es mucho más que la mera palabra que apunta a un enunciado, es la unidad entre la idea y su manifestación lingüística.

2.1. El concepto y la agudeza de artificio

A Gracián le preocupa fundamentalmente la enseñanza y el entendimiento, la mediación y expresión de la filosofía. Estas preocupaciones se reúnen en la agudeza de artificio la cual se manifiesta en parte como belleza y en parte como el concepto que se esconde detrás de la imagen o la figura lingüística. La agudeza como disciplina científica se ocupa, por un lado, del aspecto estilístico-lingüístico, es decir, de convertir la filosofía y la mediación de la ciencia en un asunto placentero, no-aburrido y, por otro lado, de acertar a nivel lingüístico. En una tradición literaria dominada, principalmente, por dos corrientes: el conceptismo y el culteranismo, Gracián adapta estas dos corrientes a su nueva estética literaria lo cual la convierte en mucho más. Es una teoría del lenguaje que apunta más allá del nivel estético, porque insinúa ideas relacionadas con el modelo epistemológico del hombre y con la situación ontológica del mismo.

El filósofo barroco subordina el culteranismo al conceptismo. Busca, igual que los culteranos, una renovación y enriquecimiento del léxico, pero, también, busca, como los conceptistas, el pensamiento refinado y su expresión de forma sentenciosa y concisa. El concepto es fundamental porque es el vínculo entre *res* y *verba* y, también, entre mundo y mente, es un acto de entendimiento. Dice: "... lo que es para los ojos la hermosa, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto."¹¹⁰ La manifestación lingüística del concepto va detrás de un enriquecimiento estético y de un ideal de belleza, pero nunca deja de ser la articulación de un acto de entendimiento. Los tropos y las figuras retóricas constituyen, en colaboración con el entendimiento, un ideal de conocimiento sublime en forma y en contenido, porque: "No se contenta el ingenio

¹¹⁰ *Ídem.*, Tomo I, p. 51.

con sola la verdad, como el juicio, sino que aspira a la hermosura. Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no atendiera al ornato.”¹¹¹

El ingenio es la fuente principal del entendimiento y como tal de los conceptos, los crea y los percibe. El concepto objetivado en hermosura y envuelto en belleza enriquece y refina tanto el concepto mismo como el entendimiento, porque el entendimiento en gran medida depende de su articulación, de su traducción en conceptos, y la agudeza da las pautas a una publicación idónea, bella y concisa. Es la disciplina que se encarga de asegurar el enriquecimiento del entendimiento tanto en lo exterior como en lo interior, es decir, en la creación de conceptos tanto como en la verbalización de los mismos. El acto de entendimiento es una dialéctica entre creación y percepción de conceptos y esa dialéctica es la base la comunicación y, a la vez, la causa y la posibilidad de una evolución del entendimiento y de la sabiduría.

En suma, Gracián introduce una comprensión del concepto como intermediario entre cosas y asuntos relacionados y como el medio para una articulación concisa del entendimiento. Esto significa que el concepto no se limita a ser la denominación lingüística que, como en el sentido aristotélico, alude a la esencia de las cosas, sino que revela la relación inesperada entre dos o varios campos. El concepto abarca la relación entre los objetos, entre las cosas, lo cual significa que tanto metáfora como hipérbole y antítesis son conceptos. Reflejan el entendimiento, porque la expresión de una relación entre las cosas es el resultado de un entender de símiles y de diferencias. “De suerte que se puede definir el concepto: Es un acto del entendimiento, que expresa la correspondencia o correlación artificiosa expresada, es la sutileza objetiva...”¹¹² El concepto es el resultado de una comparación, de una percepción de las cosas y de su relación con el mundo, por eso, es un acto del entendimiento y, por eso, está vinculado al ingenio. Gracián dice:

“Pero esta conformidad o simpatía entre los conceptos y el ingenio, en alguna perfección se funda, en algún sutilísimo artificio, que es la causa radical de que se conforme la agudeza, y desdiga tanto del entendimiento su contraria; y éste es el verdadero constitutivo del concepto, (...) Toda potencia intencional del alma, digo las que perciben objetos, gozan de algún artificio en ellos; la proporción entre las partes del visible, es la hermosura; entre los sonidos, la consonancia, que hasta el vulgar gusto halla combinación entre lo picante y suave, entre lo dulce y lo agrio. El entendimiento, pues, como primera y principal potencia, álzase con la prima del artificio, con lo extremado del primor, en todas sus diferencias de objetos. Destínanse las Artes a estos artificios, que para su composición fueron inventadas, adelantando siempre y facilitando su perfección. Atiende la dialéctica a la conexión de términos, para

¹¹¹ *Ídem.*, p.54.

¹¹² *Ídem.*, p.55.

formar bien un argumento, un silogismo, y la retórica al ornato de palabras, para componer una flor elocuente, que lo es un tropo una figura. De aquí se saca con evidencia que el concepto, que la agudeza, consiste también en artificio, y el superlativo de todos...”¹¹³

El concepto acude a la agudeza para convertirse en “una flor elocuente”, porque sólo la agudeza se inserta entre el concepto, entre el entendimiento y su publicación lingüística. Mientras el concepto y su manifestación lingüística son de la máxima importancia para la agudeza de artificio, la retórica pura trata las figuras lingüísticas sin prestar atención al concepto, lo cual la convierte en un adorno trivial del lenguaje sin propósito. Por eso, la retórica es absorbida por la agudeza, porque ésta constituye un juego de reglas para la manifestación hermosa del saber en el lenguaje. Gracián concede, así, al lenguaje una posición elevada en su filosofía y convierte la mediación de la misma en uno de sus grandes retos.

La palabra está subordinada al concepto porque el concepto constituye el alma del estilo. Tienen que cumplirse varios criterios para crear un estilo perfecto. Debe nacer del ingenio y las palabras tienen que poseer cierto peso. Félix Monge dice en su estudio del conceptismo y culteranismo que: “Dos cosas hacen perfecto un estilo: lo material de las palabras y lo formal de los pensamientos, que de ambas eminencias se adecua su perfección.”¹¹⁴ El concepto nace del ingenio y da contenido a la figura retórica, en otras palabras, la figura retórica es el instrumento, el medio, a través del que se expresa o en el que se revela el concepto. Es decir que un estilo literario no es un mero adorno que sólo afecta a la expresión superficial, sino que es la manifestación lingüística de la idea. Pero para Gracián el conceptismo no es exclusivamente una cuestión de estilo, lo que en primer lugar es una preocupación por lo lingüístico-estilístico del lenguaje se convertirá en una preocupación por el lenguaje como conocimiento, como vamos a ver con más detalle en otro epígrafe. Primero vamos a seguirle al filósofo barroco en su viaje a través de los ejemplos y los conceptos.

Gracián propone la obra de Mateo Alemán como ejemplo de una obra superior en estilo y artificio, abarca la invención griega, la erudición francesa, la elocuencia italiana y la agudeza española¹¹⁵. *Atalaya de la vida humana* es el ejemplo idóneo de una obra que gracias a su expresión artístico-lingüística se eleva por encima de las ramas de la filosofía y abarca el árbol entero. La expresión lingüística conlleva, por lo tanto, la

¹¹³ *Ídem.*, p. 53-54.

¹¹⁴ Monge, Félix: “Conceptismo y culteranismo”. *Historia y crítica de la literatura española, Siglo de Oro: Barroco*. Francisco Rico (red.). Barcelona: Editorial Crítica, 1983, pp.103-112, p.105.

¹¹⁵ *Agudeza y arte de ingenio*, Tomo II, p.199.

posibilidad de fomentar y articular el entendimiento y se sitúa, consecuentemente, por encima del adorno trivial. La retórica trata exclusivamente la expresión “exterior” del lenguaje, mientras la agudeza trata tanto forma como contenido y, específicamente, la relación intrínseca entre los dos. Un concepto sin el ingenio es como un árbol sin raíz, no tiene fundamento en qué apoyarse, el mínimo viento le derrumba y no tiene cómo nutrirse, las flores y hojas pertenecen al campo de la retórica, de ellas hacen ramas el culteranismo. El conceptismo se ocupa del tronco y la copa, mientras la agudeza quiere ocuparse del árbol entero, con raíz y con flor.

Gracián es en su arte de prudencia y en su sabiduría un filósofo pragmático, le concierne la vida y la existencia humana la cual comprende como una existencia práctica, es decir, bajo ciertas circunstancias, en un contexto. El filósofo español no duda de la razón y de la existencia de una actividad mental, sino que le preocupa el cómo hacer que dicha existencia intelectual entre en contacto con la existencia mundana. El pensamiento es el alma de la vida y de las palabras, y es esta relación entre pensamiento y lenguaje la que pretende insertar en su nueva ciencia llamada “agudeza”. Aurora Egido estudia en su *Las Caras de la Prudencia y Baltasar Gracián* “la circunstancia especial” en la agudeza. Dice:

“El concepto es para él un artificio superlativo que “aspira a la hermosura”, vale decir, para él la verdad y la belleza, la arquitectura y el ornato se unen en un mismo acto del entendimiento por el que se expresan correspondencias que se hallan en los objetos mismos, puesto que, en definitiva, todo es lenguaje.”¹¹⁶

El arte de agudeza se basa en el pensamiento como una actividad lingüística que es tá destinada a publicarse y entrar en contacto con el mundo empírico. Está compuesta por una tríada de agudezas: primero está la agudeza de concepto que consiste más en la sutileza del pensar que en palabras, la acompaña la agudeza verbal que consiste en la palabra y, por último, está la agudeza de acción que concierne a los hechos. Es decir, el pensamiento es, por un lado, lingüístico en su interioridad pero, a la vez, posee cierta intencionalidad que apunta hacia una articulación mundana. Esta articulación es la que Gracián pretende convertir en más que mera retórica introduciendo el conceptismo, que crea espacio para el concepto agudo y acertado. Pero por encima del conceptismo está la agudeza porque abarca tanto el concepto que trae la idea al mundo, la idea misma y el ingenio del que nace.

¹¹⁶ Egido, Aurora: *Las Caras de la Prudencia y Baltasar Gracián*. Madrid: Editorial Castalia, 2000, p.29.

Egido subraya que esta intencionalidad siempre conlleva cierta circunstancialidad. Igual que la prudencia va dirigida a la acción y al comportamiento humano con el fin de lograr el triunfo, es decir, igual que la acción del hombre siempre se efectúa en un contexto, bajo circunstancias determinadas, también el pensar y el hablar están sometidos a circunstancias determinadas. No se puede relevar el lenguaje de su circunstancia.

Gracián no reduce el concepto a un vínculo entre idea y cosa, ni entre cosa y palabra, sino que su idea del concepto va más allá y une casi indisolublemente *res* y *verba*. El ingenio se sirve de las semejanzas para sacar moralidad de las mismas y cuanto mayor la dificultad mayor el resultado, por esto mismo el concepto, como ya hemos enfatizado, no es meramente una etiqueta que acorde al nominalismo concede un nombre a la cosa.

El concepto revela la semejanza, la relación inesperada entre varias cosas lo que sitúa las cosas en un contexto y, además, concede al concepto cierta moralidad, porque el concepto idóneo es sentencioso. En el discurso XII del primer tomo dice:

“Válese con grande artificio el ingenio de las semejanzas para sacar una moralidad provechosa; pondera el término asimilado con sus circunstancias, y concluye convenciendo al sujeto”.¹¹⁷

Tras varios ejemplos de Bartolomé Leonardo y de Góngora, entre otros, concluye:

“Pero cuando a la semejanza da pie alguna circunstancia especial del sujeto a quien se arguye, entonces es rigurosamente concepto, y de semejanza retórica pasa a sutileza del ingenio.”¹¹⁸

En el Tomo II vuelve a la agudeza sentenciosa y la llama “la operación máxima del entendimiento”:

“DE LA AGUDEZA SENTENCIOSA.

Es esta la operación máxima del entendimiento, porque concurren en ella la viveza del ingenio y el acierto del juicio. Las sentencias y las crisis sazonan la historia, que sin estos dos resabios es insulsa la narración, especialmente a gustos juiciosos, a profundas capacidades. Y aunque cualquiera sentencia es concepto, porque esencialmente es acto del discurso una verdad sublime, recóndita y prudente, pero las que son propias de esta arte de agudeza, son aquellas que se sacan de la ocasión y les da pie alguna circunstancia especial, de modo que no son sentencias generales, sino muy especiales, glosando alguna rara contingencia por ellas.”¹¹⁹

¹¹⁷ *Agudeza y arte de ingenio*, Tomo I, p.137.

¹¹⁸ *Ídem.*, p.140.

¹¹⁹ *Ídem.*, Tomo II, p.22.

Las relaciones entre las cosas se dan en una realidad, en un mundo, igual que el sujeto y el ingenio del que nace el concepto. Esto pone en juego otro aspecto de importancia para el arte de agudeza: la circunstancia. El concepto en sí es amplio, es tan “infinitamente infinito” como el ingenio y permite, por lo tanto, una infinitud de combinaciones, por eso, es necesario tener en cuenta otros aspectos de la situación comunicativa para limitarlo y adecuarlo. Todas las sentencias son conceptos, pero la sentencia depende del contexto, de la circunstancia, por eso no se puede juzgar de manera universal, las sentencias no son generales. Son necesarios: vida, hecho, acción y circunstancia para un uso conciso y adecuado del concepto y de la sentencia. Por eso mismo, Gracián ve necesario ejemplificar su filosofía de la vida como hace en *El Criticón* y, por eso, propone traducir la filosofía moral en “gustosísimos cuentos” como hace Don Juan Manuel en *El Conde Lucanor*:

“Mayor fuerza de ingenio arguye el fingirse las necesidades, que el suponerlas y notarlas. De semejantes chistes y donosidades están llenos los libros de placer, levantando mil graciosos testimonios a las naciones, a los pueblos, y aun a los oficios y estados. Trae muchos muy ingeniosos el excelentísimo príncipe Don Manuel, en su nunca bien apreciado libro de *El Conde Lucanor*, en que redujo la filosofía moral a gustosísimos cuentos; bástele para encomio haberlo ilustrado con notas y advertencias, e impreso modernamente Gonzalo Argote de Molina, varón insigne en noticias, erudición, historia, y de profundo juicio. Entre muchos muy morales trae éste, para ponderar lo que se mantiene a veces un engaño común, y como todos van contra su sentir la opinión de los otros; alaban lo que los otros celebran, sin entenderlo, por no parecer de menos ingenio o peor gusto, pero al cabo, viene a caer la mentira y prevalece la poderosa verdad.”¹²⁰

Alaba el cuento de Don Juan Manuel que le sirve de ejemplo en dos sentidos: por un lado, el argumento del cuento ilustra como: “...prevalecen muchos engaños en el mundo, y tanto puede el temor de perder el crédito, por ser singular.”¹²¹ Por otro lado, el género literario y el estilo narrativo es el ejemplo idóneo la unidad entre forma y contenido que busca en *Agudeza y arte de ingenio* y que encuentra con *El Criticón*. El cuento enseña cómo el engaño permanece en el mundo por culpa de los hombres, porque nadie se atreve a ir contra él y contra los demás, este mismo tema ocupa un lugar privilegiado en su propia obra, *El Criticón*. Por otra parte, el estilo narrativo es un ejemplo de la sentencia particular. Todo sujeto y toda acción ocurren en un contexto, bajo ciertas circunstancias, y toda sentencia también. Ésta es la circunstancia especial. La sentencia no es una ley irrefutable, siempre se inserta en un contexto, y, por lo tanto, resulta imprescindible poner el concepto en su contexto, bajo su circunstancia correcta.

¹²⁰ *Ídem...*, Tomo I, p.276.

¹²¹ *Ídem...*, p.278.

Para evitar contradicción entre forma y contenido la filosofía se debe ejemplificar y poner en un contexto, en un texto que la ejemplifica como, por ejemplo, una alegoría. La alegoría, como la narración que es, crea y recrea su propio contexto, cada sentencia es particular, pero, a la vez, trasciende su propio universo y abarca al lector y el universo de éste. Es transferencia de sentido de un sujeto a otro y de un mundo a otro, el lector como sujeto no sólo es entretenido y maravillado por la retórica y la estética lingüística expresada en y por la objetivación de la idea, sino que se descubre y comprende con el texto, de la misma manera que descubre y aprende del mundo en el que vive y existe. Es transferencia de sentido de un sujeto y de una ocasión a otro, así la sentencia y el concepto particular se hace omniscente, incluye y afecta al lector en la misma medida que afecta el sujeto de la narración.

Gracián es muy consciente del papel del lector y define su estética literaria no sólo desde el punto de vista de la creación, sino teniendo en cuenta la recepción del otro, del lector. Las sentencias o los conceptos sentenciosos generales pertenecen a la doctrina y al discurso filosófico y científico, del que huye. El lenguaje es un reto para el hablante y para el oyente, por eso, propone varios métodos para la publicación de una idea. Menciona por ejemplo la exageración, la contraposición, la improporción, el enigma, la dificultad, la contradicción y la alusión como herramientas que ayudan a una sutil revelación del contenido. La alusión apunta misteriosamente a la verdad, las interrogaciones dejan en suspense al afecto, la dificultad solícita es discurso y como tal “agradable pasto del ingenio”. Las ingeniosas salidas de los problemas conceptuosos y las cuestiones ingeniosas satisfacen mientras las proposiciones suspenden, pero generalmente la cuestión o la pregunta en sí es la que alimenta el ingenio.

El núcleo de su propuesta filosófica es, sin duda, el concepto, pero se aproxima a él desde su manifestación lingüística, lo cual no se deja hacer sin coger siempre de la mano al oyente o lector. El lenguaje posibilita la manifestación de una idea, de un concepto, “dice algo”, pero siempre lo dice “a alguien”. El lenguaje no es simplemente una actividad intelectual encerrada, es una actividad entre varios o para convencer o para complacer, lo idóneo es ambos.

Existen, sin embargo, algunas máximas y observaciones cuya eminencia yace en la sublimidad que aportan más que en su manifestación y presentación lingüística. Estas observaciones sublimes y las máximas prudenciales son obra tanto del juicio como del ingenio:

“Consiste su perfección más en la sublimidad del conocimiento que en la delicadeza del artificio; dan mucha satisfacción por su enseñanza e iluminan realmente el ánimo. Tal fue aquella de Ovidio, ponderando que entre todos los vivientes sólo el hombre camina con la cabeza levantada, colimando a (mirando hacia) las estrellas, señal concluyente de que él sólo fué criado para el cielo:...”¹²²

A continuación cita de *Metamorphosis*, y a Jorge Manrique y Gracián comenta:

“Todas éstas no tienen otra eminencia, sino la sublimidad de una verdad importante, substancial y muy prudente. (...) Llámase esta agudeza prudencial, que como el sol ilustra el hemisferio, así estas verdades iluminan la razón con su grave y prudente desengaño.”¹²³

El disfraz retórico del concepto y la envoltura bella de la filosofía es importante, pero no hace una verdad. La agudeza junta en el concepto ingenio, entendimiento y estética y ésta última es de gran importancia tanto para la epistemología como para la ontología, porque afecta a nuestro modo de ser. Pero la agudeza prudencial, las máximas prudenciales, son verdades indudables, tanto que iluminan la razón.

2.2. Gracián y Gadamer

El concepto es un diamante con una superficie diversa y ángulos múltiples que rozan y reflejan varios elementos del sujeto y del mundo. Engloba la relación entre varios objetos y el ingenio del que nace, es decir, es la manifestación lingüística de dicha relación, pero también es la manifestación del proceso cognoscitivo y creativo llevado a cabo por el ingenio a la hora de crear y aplicar un concepto. Según Aurora Egido, esto demuestra un vínculo importante entre el sujeto y su articulación lingüística. Propone que el paralelismo entre el sujeto y el lenguaje merecería mayor atención porque Gracián entiende en *Agudeza y arte de ingenio* que la literatura es la traducción en palabras de la forma que el asunto tratado, cualquiera que sea, contiene. Se crea, con esta lectura, un paralelo entre la filosofía de Gracián y la tradición hermenéutica que se va a apoderar de algunos aspectos de esta idea siglos más tarde.

José Luis Abellán¹²⁴ ha señalado que la agudeza gracianesca como unión entre un modo de conocimiento y un juicio estético expresado a través del criterio del buen gusto era el

¹²² *Ídem.*, Tomo II, p.119.

¹²³ *Ídem.*, p.120.

¹²⁴ Abellán, José Luis: *Historia crítica del pensamiento español, Tomo III, Del Barroco a la Ilustración*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981, p.242.

precursor del juicio de gusto de la estética y la ética kantiana. Gadamer desarrolla la misma idea en el siglo XX cuando mantiene que el que siente repugnancia por lo injusto como si se tratase de un ataque a su gusto está en posición de elevada capacidad de juzgar entre lo bueno y lo malo, de aceptar lo bueno y rechazar lo malo. Gadamer mismo alude en *Verdad y Método* a Gracián cuando en el primer tomo analiza el gusto como originalmente más moral que estético. Dice que Gracián fue el primero en proponer que la cultura del hombre no nace exclusivamente del ingenio, sino también del gusto. Este concepto del gusto elevado como una capacidad de distanciarse de las inclinaciones personales y elevarlo a lo sublime nace con Gracián y Gadamer es consciente de ello. Cita *Baltasar Gracián und die Hofliteratur in Deutschland*¹²⁵ de 1894 como la obra que más detenidamente trata la influencia que ha tenido Gracián en la filosofía alemana. Resulta, por lo tanto, difícil determinar si Gadamer llegó a leer a Gracián, pero queda fuera de duda que conoció el concepto moral graciano del gusto elevado, concepto que fue presentado en *Oráculo Manual*.

Pero el gusto no es lo único que puede haber servido de inspiración para el hermeneuta alemán. La preocupación que siente Gracián por la publicación del saber y la cognición del sujeto sugiere que todo pensamiento es lingüístico igual que mantendrá Gadamer siglos más tarde. Ya en *Oráculo Manual* Gracián insinúa la existencia de una relación intrínseca entre realidad y lenguaje. Abellán mantiene que existe una interpretación errónea de su filosofía, especialmente en la primera fase de su actividad literaria, que reduce su moral a lo pragmático-utilitario. La idea que introduce Gracián en *Oráculo Manual* atestigua que es mucho más que eso. Sí es verdad que el objetivo de Gracián, inicialmente, es el de describir la posibilidad del hombre de triunfar en el mundo, pero esto le lleva a una filosofía modal con preocupaciones ontológicas. Según Abellán, Gracián acepta la existencia de un creador divino y acorde al espíritu barroco se preocupa por las apariencias y por crear belleza con ellas, pero su filosofía de la vida está basada en una concepción personal de los modos de ser. “El hombre se da, si no el ser, sí al menos su segunda naturaleza: el modo de ser”,¹²⁶ es una filosofía modal en el que no es suficiente el ser, sino que es necesario parecerlo. El ser sin representarse no es ser.

¹²⁵ De Karl Borinski. Cita además la obra posterior: *Die Entwicklung des Geschmacksbegriff in der Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts* (Archiv für Begriffsgeschichte I, 1955).

¹²⁶ Abellán, José Luis: *Historia crítica del pensamiento español, Tomo III, Del Barroco a la Ilustración*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981, p.239

El vínculo entre hombre y mundo es el lenguaje. El concepto crea un puente entre la actividad intelectual y el mundo, por eso, cobra tanta importancia en la filosofía de Gracián, porque es donde el ingenio se da a conocer y es un fundamento del saber.

El hombre se convierte en co-creador de sí mismo y del mundo en el que vive a través del parecer. El creador ha dado al ser humano el ser y el parecer al mismo tiempo, pero el hombre se reinventa continuamente en el mundo porque su existencia se da en “el escenario del mundo” donde todo es apariencia y es tarea del hombre saber vivir entre las apariencias y aparecer por sí mismo, tiene que aparecer para obtener existencia mundana.

Esta idea es la misma que Gadamer traduce en la unidad indistinta entre ser y representarse. En Gracián, la unidad está disfrazada de la distinción fundamental barroca entre ser y parecer que lleva al hombre a crear un mundo simbólico como fundamento de su conocimiento. En Gadamer la unidad es indistinta, una cosa no es sin la otra, porque un ser que no se presenta no es. Es decir, ontológicamente el ser y el representarse, o en términos barrocos el ser y la apariencia, tienen el mismo status. La manera de aparecer que tiene el ser es la manifestación lingüística, el ser que no tiene cómo traducirse en lenguaje, que no tiene nombre o palabra, no es. De la misma manera, Gracián mantiene que: “no están presentes los que no se tratan, ni ausentes los que por escrito se comunican”.¹²⁷ Gadamer da a la distinción barroca un giro lingüístico con su lenguaje especulativo y la idea del lenguaje como el espejo que presenta el ser. Especialmente, en las artes se revela este núcleo compuesto porque el aspecto estético, la representación estética, es tan inseparablemente vinculada al significado, la apariencia es parte de la condición del ser.

También Gracián junta de manera casi inseparable el ser o el alma con su articulación exterior, con su apariencia. Concede la máxima importancia a la articulación y la mediación de la actividad del ingenio. El sabio que no comunica su saber carece de saber y la actividad del ingenio es la de crear conceptos, con lo que vemos una preocupación pronunciada por el representarse, por el modo de ser, su manifestación simbólica y, aunque no lo dice explícitamente, esta idea le conduce desde la idea tradicional de sustancias en dirección a una visión de circunstancias. Por un lado, la ética gracianesca no define máximas morales irrefutables sino que da pautas pragmáticas para un mayor logro y triunfo en el mundo. Por otro lado, su ontología no

¹²⁷ *El Crítico*, Tomo I, Crisi I, p.109

se basa en una idea del sujeto definitivo, sino en un sujeto que tiene mundo, un ser que existe y, por lo tanto, aprende y evoluciona. Trata problemas como la Verdad y el Ser desde el punto de vista de su manifestación en el mundo. ¿Cuál es el acceso a ellos? ¿Cómo se dan a conocer? No niega el absolutismo, la Verdad no es un concepto relativo, sino que su preocupación filosófica va en otra dirección.

No pretende definir la Verdad, ni al hombre en términos absolutos. Su objetivo, en cambio, es el de definir el cómo llegar a la verdad, para eso le sirve el desengaño, y el de definir la existencia humana. ¿Cuáles son las herramientas necesarias para la existencia en un mundo fundamentalmente hostil? ¿Cuáles son las vías que debemos escoger para llegar al saber? Tanto juicio como ingenio se define por y es condicionado por las circunstancias. En este sentido la filosofía de Gracián es fundamentalmente estética: va desde fuera hacia dentro, de la articulación exterior a una aproximación de lo interior.

Existen similitudes innegables entre Gadamer y la filosofía barroca implícita en Gracián, pero donde Gadamer yuxtapone el ser con su representación existe en Gracián un matiz respecto al núcleo de la unidad indistinta gadameriana. Porque, a pesar de la importancia del modo del ser y la apariencia de las cosas, no se puede hablar de una unidad indistinta como en Gadamer. Como señala Vladimir Jankélévitch¹²⁸ la apariencia es lo primero en relación con nosotros, pero está separada del ser, es un segundo ser subordinado al ser *esencial*. Dice en “Apariencia y manera”:

“Así pues, la apariencia es al mismo tiempo lo primero en relación a nosotros (...) y lo que emprende el camino *a posteriori*; y por lo tanto, el ser, sin el parecer, no sería lo que es. A saber: *Esse nudum*, una substancia apagada y una realidad irreconocible. El parecer da al ser brillo, pero no es él quien hace ser al ser; el parecer no hace justa a la justicia, ni razonable a la razón, ni verdadera a la verdad, hace solamente que tengan el aspecto y la reputación, y que todo el mundo las reconozca como tales. La manera, por ejemplo, suaviza la acritud de la verdad, pero no convierte lo verdadero en falso ni lo falso en verdadero: el “Cómo”, dice Gracián, endulza la verdad, es decir, la hace encantadora y atractiva, pero no altera su substancia.”¹²⁹

En Gadamer la unidad es inseparable y el aparecer, el representarse, forma parte del ser mismo, pero en Gracián el parecer, a pesar de todo, figura como un segundo ser, es un aspecto del ser y, por lo tanto, está ontológicamente subordinado a él. El ser *es* en sí mismo y adopta un parecer para entrar en el escenario del mundo mientras en Gadamer todo lo que es, es la unidad entre ser y aparecer. Esta diferencia afecta a la cosa como

¹²⁸ Jankélévitch, Vladimir: “Apariencia y manera” publicado en *Cuaderno Gris, nº 1, Época III, Gracián Hoy* (Traducción de Alfonso Moraleja). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid: 1995.

¹²⁹ *Ídem*.

unidad óntica o, mejor dicho, afecta al carácter ontológico de la cosa. Sin embargo, la tendencia hacia la circunscrición y la filosofía modal de Gracián hace que la diferencia entre ser y aparecer disminuya. Jankélévitch dice que “el ser es prácticamente lo que parece..., prácticamente y aproximadamente, pero en última instancia, el ser es lo que es...” Nuestro acceso al ser va a través de su parecer, a través del cómo se presenta ante nosotros, es el ser en su entorno práctico y, por eso, el ser es, prácticamente, lo que parece, porque el mundo está tan vinculado a y unido por las circunstancias y los símbolos. Nuestra única vía de acceso al ser y a la verdad es a través del parecer o del disfraz.

En Gadamer es una unidad indistinta, mientras Gracián mantiene lo dual de la dualidad. El alma se puede articular de varias maneras, el ser puede manifestarse de varios modos, por eso el concepto es tan importante y por eso Gracián invierte su afán filosófico en la mediación del saber; no porque le preocupe la retórica, sino porque, a pesar de todo, la palabra es lo primero entre nosotros y el saber, es nuestro acceso a él y es nuestra manera de darnos a conocer.

Con la definición del lenguaje especulativo, Gadamer viene a decir en la tercera parte del primer tomo de *Verdad y Método* que todo es lenguaje. Critica la idea dominante de que el lenguaje es una herramienta para el pensamiento. El lenguaje no es simplemente un medio del que la razón y el pensamiento hacen uso para formular las ideas y el conocimiento adquirido. Para Gadamer esta idea es meramente una variación de la filosofía de la conciencia que defiende la comprensión nominalista del lenguaje, la que separa la razón y el pensamiento del lenguaje y comprende el lenguaje como un sistema de signos y enunciados fijados. Sin embargo, encuentra en esta tradición algunas excepciones como, por ejemplo, las reflexiones medievales sobre la relación entre pensamiento y lenguaje y, en especial, destaca la idea de Humboldt de que cada lengua incluye una visión del mundo. Se identifica en parte con la idea de Humboldt ya que considera que cada comunidad vital es una comunidad lingüística. El lenguaje establece nuestro ser en el mundo, crea un centro a partir del cual comprendemos el mundo porque, en cierta medida, ha creado una comprensión lingüística del mundo y el lenguaje viene, por lo tanto, a construir nuestro horizonte universal de comprensión.

Gracián también crea un mundo simbólico a partir del cual podemos aproximarnos a una comprensión del mundo y del ser. Pero, mientras Gadamer se inserta en la tradición del *Dasein* definido por su mentor Martin Heidegger, Gracián permanece, a pesar de todo, en la tradición que separa objeto y sujeto.

Es bien sabido que uno de los problemas más importantes que conllevó el *cogito* cartesiano fue la insuperable separación entre mente y cuerpo, entre sujeto y objeto. Descartes mismo intentó establecer un puente entre los dos introduciendo la glándula pineal, la sede del alma, que erróneamente pensaba era exclusivo de los seres humanos. Para su contemporáneo español este conflicto nunca llega a producirse ya que su filosofía vital y pragmática no se encierra en la conciencia como con Descartes, sino que apunta al mundo. El sujeto y el mundo interactúan continuamente y la cognición es, en gran medida, resultado de una dialéctica entre mente y mundo. El filósofo español crea un puente entre el sujeto y el objeto y define un sujeto en interacción continua con el objeto. La comprensión simbólica del mundo no es una comprensión exclusivamente lingüístico-simbólica, sino un simbolismo en el que Gracián pretende crear sentido introduciendo el concepto.

El concepto es la base a partir de la que comprendemos el mundo, es el núcleo del lenguaje que, por encima de una mera creación de figuras y tropos retóricos, de semejanzas, contradicciones, antítesis, alusiones etc., aporta una visión del mundo. Es sentencioso y moralizante y, por lo tanto, no puede ser indiferente. En Gadamer todo es lenguaje, el lenguaje es el espejo que hace aparecer el ser, sin espejo el ser no se refleja, no aparece. En Gracián, en cambio, sigue habiendo diferencia entre ingenio y lenguaje y entre pensamiento y lenguaje. El lenguaje es un remedio necesario que facilita una comprensión del mundo. Se inscribe, a pesar de todo, en una tradición filosófica que todavía no ha definido, de manera explícita, el pensar como lingüístico.

Pero también en Gracián, el lenguaje está intrínsecamente vinculado al pensamiento, en alguna medida, el pensar es lingüístico. Esta idea se revela de manera sutil en *El Criticón* cuando Andrenio describe las preguntas que se hace a sí mismo en la cueva y la necesidad que siente de desahogarse y articular sus preguntas. Hasta tener lengua, hasta poseer el habla no le es posible articular sus dudas, como partirlas y buscar soluciones en su entorno, no obstante conversa consigo mismo en la cueva, se hace preguntas sin voz pero en su interior y las preguntas tienen una forma lingüística inconfundible. El pensar posee una intencionalidad que apunta al mundo, las respuestas se encuentran allí, y el lenguaje es el vínculo entre los dos. Ingenio y lenguaje no llegan a juntarse del todo pero sí se aproximan tanto que podemos decir que uno no es sin el otro. La actividad del ingenio es la de discurrir o pensar y el pensar toma forma lingüística, por eso la filosofía se enfrenta a un gran reto, el reto del lenguaje. Si Gadamer se acerca a la pregunta de la verdad como también una cuestión de método,

Gracián hace lo mismo. El método esconde la clave si no para una comprensión del ser sí para una aproximación a él y a la verdad, porque la verdad no se revela de manera espontánea ni como una iluminación repentina sino siguiendo un camino metódicamente sostenible, así se descubre que la verdad se revela en el método mismo. Gadamer toma como punto de partida la interpretación como la tarea decisiva para una comprensión del mundo, mientras Gracián em pieza con la expresión de la visión del mundo, pero en ambos la filosofía ha trasladado el acento desde el *qué* hasta el *cómo*. Por eso la filosofía gracianesca es fundamentalmente estética, porque le preocupa fundamentalmente la expresión y por eso el método en Gadamer es la verdad, porque la verdad misma abarca el camino hacia ella. El modo que tiene la verdad de manifestarse está inseparablemente unido a la verdad misma. El *cómo* es la manera de llegar a conocer el *qué*, es decir, el camino a la verdad es interpretar y descifrar las maneras que tiene de disfrazarse.

El filósofo barroco se encuentra en una tradición que todavía no ha redefinido el sujeto como un ser existente, como un ser-en-el-mundo, pero se aproxima en gran medida a ella. Comprende al hombre como un sujeto en dialéctica continua con el mundo. No se aísla, como Descartes, para buscar el ser y el saber en el interior, sino que el desarrollo de la persona ocurre en dialéctica con el mundo y el saber está destinado a publicarse y entrar en contacto con él. Por eso, el lenguaje es de la máxima importancia y, por eso, su ontología se aleja de la filosofía de esencias y se aproxima a una filosofía de circunstancias. Es una filosofía de camino al *Dasein*.

2.3. Expresar lo universal

Agudeza y arte de ingenio pretende abarcar el manejo lingüístico del mundo lo cual la convierte en mucho más que una estética literaria. Es una filosofía del lenguaje y una ontología basada en una noción del sujeto más amplia que la noción lógico-especulativa introducida por Descartes. Para Gracián el sujeto no se reduce a la sede de la razón, sino que incluye la capacidad creadora del ingenio, la imaginación, el juicio y el gusto como sentimiento estético y moral. El español es, tanto en su trato del sujeto como en su metafísica, estético pero también hermenéutico.

Mantiene que la verdad puede vestirse de muchas maneras lo cual afecta, no sólo, a la manifestación de la verdad a nivel mundano, es decir, el cómo la verdad se da a conocer ante nosotros, sino que afecta a la mediación de una idea, afecta al cómo expresar una idea, afecta al texto. La forma del texto contribuye al mensaje o al aporte filosófico de la obra. Más allá de la *Poética* de Aristóteles, Gracián considera que la verdad puede verse en distintos estilos y géneros. La agudeza se sitúa por encima de los géneros y se aplica a toda articulación pensativa y lingüística del sujeto porque consiste en la sutileza del pensar, la elegancia del decir, el artificio del discurrir y la profundidad del declarar y, consecuentemente, no es una exigencia dirigida al nivel lingüístico o estilístico de una obra, sino que es una teoría, un método, que afecta al pensar a todos los niveles y que entiende el pensar como intrínsecamente vinculado al lenguaje. La agudeza es un conjunto en el que se unen pensamiento y palabra para que todo sea viveza y espíritu, con alma de conceptos.

Como ya hemos dicho, el concepto graciano expresa la correspondencia entre los objetos y la misma consonancia o correlación expresada es la su tileza obje tiva. El concepto es, por lo tanto, la expresión del entendimiento o cognición subjetiva engendrada por el ingenio. Dicho de otra manera, el ingenio forma los conceptos como resultado de un acto de entendimiento y el concepto viene a ser la expresión lingüística de la cognición, de la misma manera que describe Aristóteles la metáfora. En Aristóteles la metáfora también incluye un grado de entendimiento ya que la metáfora refleja la comparación entre dos objetos e incluye una sentencia. La comparación “Achilles es un león” señala parecidos entre la persona y el animal, pero “el león saltó” pone al animal en lugar de la persona y consigue en el mismo enunciado expresar la comparación entre hombre y animal y la acción (el salto) realizada. Por eso, el uso de metáforas no es ajeno a los filósofos porque ellos, al contrario que los poetas, usan los tropos y figuras lingüísticas como algo más que un mero enriquecimiento retórico del lenguaje, es la expresión de un entendimiento.

El concepto graciano es más amplio que la definición aristotélica de la metáfora y abarca figuras lingüísticas como la metáfora, el panegírico, la elipsis y la alegoría, pero, igual que en Aristóteles, el concepto expresa entendimiento porque la comparación y la comprensión de semejanzas es el resultado de un acto de conocimiento. Sin embargo, Gracián deja rápidamente atrás los símiles con Aristóteles y adapta la retórica a su conceptismo. Porque el lenguaje como expresión y manifestación tiene un componente estético que no debe quedarse en el olvido, de hecho la belleza de la expresión

enriquece el conjunto, es decir, un lenguaje bello, variado y matizado enriquece tanto el enunciado, el mensaje en sí, como la totalidad del contenido. Por eso presta tanta atención a un estudio de lenguaje, porque es la manifestación lingüística de una idea, del acto de entendimiento engendrado por y en el ingenio. La forma lingüística no sólo es la manifestación del concepto en el mundo, la manera de insertar el acto de entendimiento en el mundo, sino que la complejidad del lenguaje y la complejidad de la manifestación de la verdad exigen un modo de manifestación que sea solidario con lo que se quiera manifestar. Esto le lleva a convertir el lenguaje como manifestación del acto de entendimiento en su campo científico porque el estudio de la forma en última instancia ayuda a comprender el contenido.

El ideal no es simplemente un lenguaje hermoso y ostentoso, lo cual llevaría a la retórica pura o al culteranismo puro y abandonaría lo que verdaderamente está en juego: el entendimiento, porque lo bello y lo entretenido contribuyen al contenido o al acto de entendimiento. Ya en el primer discurso que es un “panegírico al arte y al objeto” sugiere la importancia del concepto porque “entendimiento sin agudeza ni conceptos, es sol sin luz, sin rayos”¹³⁰. Entendimiento o comprensión que no se da a conocer es como si no existiese y para eso sirve el concepto, el concepto que debe crearse respetando la agudeza de artificio.

Los ideales propuestos para la publicación de una idea o un concepto trascienden el nivel estético. Gracián trata varias herramientas con las que cuenta un autor para la creación de su obra y va desde la simetría en la construcción de las frases hasta la exageración y la contradicción. Todos tienen una función en la situación comunicativa y un efecto sobre el lector o el receptor. En este último aspecto, Gracián se diferencia de los retóricos de la época. La mediación de una idea, la publicación del pensar, debe tener en cuenta la recepción del otro, por eso propone medios como el interrogatorio que deja en suspense al afecto o el doble significado que crea duda, la agudeza por contradicción y repugnancia en los afectos y sentimientos del ánimo, la alusión que apunta misteriosamente a la idea o por paridad o por semejanza. Modos de expresar una idea que todos tienen en cuenta el papel del receptor. De modo que la comunicación de una idea no es una mera publicación, sino un acto de comunicación. Su idea no es la de la hermenéutica moderna que aplaza el significado al acto de recepción, al encuentro entre lector y texto, sino la tradicional idea de la línea comunicativa que va de autor a

¹³⁰ *Agudeza y arte de ingenio*, Tomo I, p.50.

texto y de texto a lector. Pero la mediación filosófica posee un alto grado de intencionalidad hacia el lector. Gracián intenta juntar las dos relaciones autor-texto y texto-lector, no sólo con un lenguaje hermoso y placentero, sino incluyendo al lector en la situación comunicativa. En *El Criticón* se dirige en varias ocasiones al lector de manera directa, pero por encima de esto está la tarea de la interpretación y participación del lector. La forma lingüística de un texto es para su contenido lo que la apariencia es para el ser. Un enigma en el texto no pretende ocultar la verdad sino que pretende ser un reto para el lector para que la relación texto-lector no difiera de la relación sujeto-mundo.

La alegoría es leal al mundo, porque la tarea de descifrarla, interpretarla y comprenderla es similar a la tarea de comprender el mundo. La realidad se disfraza en el teatro del mundo de la misma manera que la vida se esconde en la alegoría. Es tarea del sujeto levantar la máscara para ver aquello que se esconde debajo de las apariencias, para llegar a conocer el ser, en el mundo, igual que es tarea del lector interpretar y resolver la alegoría para comprender aquello que esconde. La verdadera imagen e idea se esconden debajo de la alegoría, entre las líneas.

La alegoría y la ficción salvan a Gracián de la imposibilidad de expresar lo universal, porque permiten que las sentencias particulares trasciendan el universo textual en el que se han inscrito y que se hagan universales, que afecten al hombre en general, también al lector. Los conceptos sentenciosos son particulares y, por eso, siempre se dan en un contexto determinado, este contexto lo constituye el universo ficticio o la alegoría.

La manifestación de la verdad viene a ocupar una posición en el auge de la agudeza. En *Agudeza y arte de ingenio*, como ya señalamos páginas atrás, Gracián se eleva, poco a poco, por encima de la técnica lingüística de la expresión para adentrarse en el gran problema de la verdad y en especial de la manifestación de ella. La verdad, como todo problema filosófico, está limitada por la capacidad lingüística. En esto se diferencia de la física y de las ciencias naturales: su principal criterio de verdad no es empírico, sino que depende de la capacidad de convicción posibilitada por el lenguaje mismo. Esto significa que la verdad está por encima del criterio de verosimilitud empírica y que puede verse en varios géneros, por ejemplo en la ficción, como Gracián mismo sugiere, y que el pensamiento es vecino de la poesía en la mente, como dice Heidegger, porque el poder de convicción de estos géneros entra en relación directa con el lector sin depender de una verificación empírica. La metafísica y otros aspectos de la filosofía no

se dejan comprobar de manera directa en la naturaleza, lo único que existe entre filósofo y oyente, entre mente y mente, son las palabras. Esto es lo que concede tanta importancia al aspecto lingüístico en la filosofía de Gracián, porque el texto en sí es un acto de entendimiento y porque crea mundo. Es la articulación de la comprensión del mundo del autor y es el acto de entendimiento que surge de la interpretación del lector. La verdad no se revela como una iluminación divina y repentina, por eso acude a la agudeza para pedir ayuda y consejo a la hora de darse a conocer.

2.4. La verdad y la epistemología

En una época en la que la metafísica se veía, cada vez más, sustituida por la epistemología y en la que la revolución científica estaba en pleno vigor, el enfoque de Gracián tiene su razón de ser. Gracián se acerca a la noción de la verdad desde varias perspectivas manteniendo fundamentalmente la idea de una verdad absoluta, aunque lo que realmente le preocupa es cómo llegar a ella y no la idea de la verdad en sí. El escepticismo cartesiano reduce el punto de partida epistemológico al *cogito*. Descartes mira adentro para encontrar allí el ser, un ser completamente desvinculado del mundo exterior, reducido a la conciencia, lo cual supone un problema del que no consigue salir y que tiene como consecuencia la eterna diferenciación entre Sujeto y Objeto. Gracián también mira adentro para conocerse a sí mismo antes de conocer al mundo, pero siempre mantiene un ojo en el mundo exterior. No se desvincula de la circunstancia, sino que mira adentro para conocer su yo, porque conocer el yo es imprescindible para llegar a conocer el mundo, entrar en él y evolucionar como persona. Si la diferenciación entre Sujeto y Objeto en Gracián no se borra del todo como ocurre con el *Dasein* heideggeriano, sí se crea una dialéctica entre los dos. Están separados, pero no irreconciliablemente. Descartes se encierra en su *Meditaciones Metafísicas* y duda de la existencia de todo lo exterior, mientras Gracián mira adentro con fines de interacción con lo exterior. En *Oráculo manual* dice:

“Comprensión de sí. En el genio, en el ingenio, en dictámenes, en afectos. No puede uno ser señor de sí si primero no se comprende. Hay espejos del rostro, no los del ánimo; séalo la discreta reflexión sobre sí; y, cuando se olvidare de su imagen exterior, conserve la interior para enmendarla, para mejorarla. Conozca

las fuerzas de su cordura y sutileza para el emprender; tantee la irascible para el empeñarse; tenga medido su fondo y pesado su caudal para todo.”¹³¹

No es un mirar adentro que se olvida del mundo, sino un apartar el exterior, el parecer, para llegar a una comprensión del yo, del ser, para volver sobre el mundo, sólo así se posibilita el saber, así se llega a conocer el mundo, es conocer el punto de partida epistemológico para poder aprovecharse de él. La idea fundamental de Gracián es dual en el hombre, igual que en todos los elementos universales. La distinción entre ser y parecer no sólo afecta al nivel mundano, sino también al nivel del yo. El hombre también es ser y apariencia, exterior *versus* interior. El hombre entra en el juego de las apariencias, en el teatro del mundo, es su modo de ser y aunque no niega la existencia de una esencia, lo que verdaderamente le preocupa es el modo, la manera. Para emprender hace falta conocerse a sí mismo, es decir que el conocerse a sí mismo se hace con el fin de aplicar y articular la existencia en el mundo, en la circunstancia.

El hombre es dual y le es exigido conocer su ser para ponerse una máscara y participar en la mascarada del mundo y una de las maneras de hacer esto es darse a conocer de manera lingüística, usando el lenguaje. El lenguaje es primordial para desahogar el alma, es primordial para que el ser pueda articularse y para que el ingenio pueda manifestarse en el mundo fáctico, pero también es importante para poder compartir el saber, para que se revele la verdad. La verdad entra en el juego de las máscaras igual que todas las de más entidades existentes del mundo. Se manifiesta de manera sutil y delicada, aparentando lo que no es, pero revelando de manera ingeniosa su ser, en símbolos o como ficción.

La preocupación por el lenguaje y por la interpretación de los símbolos y disfraces del mundo es la clave de *Agudeza y arte de ingenio*, una obra cuya traducción y difusión ha sido considerablemente menor que otras obras como *El Héroe* y en especial *Oráculo Manual*. Enfoca en cómo hacer aparecer una idea lo cual parece alejarlo de la filosofía y llevarlo a la ejemplificación y la ficción. No obstante, Gracián sólo se aleja de la filosofía doctrinal, porque la verdad puede verse en distintos géneros y estilos y porque es necesario para crear un mundo simbólico que, al fin y al cabo, es el único mundo que podemos llegar a conocer.

La filosofía es universal y como tal no pertenece a un género determinado, pero “la enseñanza más fácil y eficaz es por imitación”, por eso una obra de ficción y poética

¹³¹ Gracián, Baltasar: *Oráculo Manual*. Madrid: Turner, 1993, Máxima LXXXIX, p.225.

puede poseer un alto contenido filosófico, porque alude a lo universal a través de lo particular. De hecho, la consecuencia necesaria de la desafortunada genealogía de la verdad presentada en *Agudeza y arte de ingenio* es disfrazarla, porque la verdad desnuda es “amarga” y el desengaño a secas es “desabrido”. Dice en Discurso LV:

“Era la Verdad esposa legítima del Entendimiento, pero la Mentira, su gran émula, emprendió desterrarla de su tálamo y derribarla de su trono. Para esto ¿qué embustes no inventó?, ¿qué supercherías no hizo? Comenzó a desacreditarla de grosera, desaliñada, desabrida y necia: al contrario, a sí misma venderse por cortesana, discreta, bizarra y apacible, y si bien por naturaleza fea, procuró desmentir sus faltas con sus afeites. Echó por tercero al Gusto, con que poco tiempo obró tanto, que tiranizó para sí el rey de las potencias. Viéndose la Verdad despreciada y aun perseguida, acógióse a la Agudeza, con unicóla su trabajo y consultóla su remedio, “Verdad amiga, dijo la Agudeza, no hay manjar más desabrido en estos estragados tiempos que un desengaño a secas, mas, ¡qué digo desabrido!, no hay bocado más amargo que una verdad desnuda. La luz que derechamente hiere atormenta los ojos de una águila, de un lince, cuanto más los que flaquean. Para esto inventaron los sagaces médicos del ánimo el arte de dorar las verdades, de azucarar los desengaños. Quiero decir (y observadme bien esta lección, estimadme este consejo) que os hagáis política; vestíos al uso del mismo Engaño, disfrazaos con sus mismos arreos, que con eso yo os aseguro el remedio y aun el vencimiento.” Abrió los ojos la Verdad, dio desde entonces en andar con artificio, usa de las invenciones, introdúcese por rodeos, vence con estratagemas, pinta lejos lo que está muy cerca, habla de lo presente en lo pasado, propone en aquél sujeto lo que quiere condenar en éste, apunta a uno para dar en otro, deslumbra las pasiones, desmiente los afectos y, por ingenioso circunloquio, viene siempre a parar en el punto de su intención. Una misma verdad puede vestirse de muchos modos, ya por un gustoso apólogo, que con lo dulce y fácil de su ficción persuade eficazmente la verdad.”¹³²

Los desafortunados sucesos han querido que la verdad se aferre a la agudeza, porque la agudeza apunta a la verdad, hace posible robarla y hacerla aparecer, pero siempre aparece disfrazada de o con la máscara del engaño. La verdad está por encima de lo verosímil y en un mundo, del cual se ha apoderado la mentira, la verdad tiene que combatir ésta en su propio juego y vestirse de engaño para poderse revelar de manera ingeniosa. Por eso Gracián admira “la siempre agradable Ulisiada (Odisea)”¹³³ de Homero y por eso escribe *El Criticón* como la alegoría de la vida. Su obra principal es el ejemplo ideal de la teoría expuesta en *Agudeza*, aunque su estilo, ya en las obras anteriores, había sido adornado y enriquecido por metáforas, parábolas y ejemplos concretos.

La verdad no se revela de golpe o como un alumbramiento repentino, tiene varias caras y es tarea del hombre descubrirla y descifrarla. El ser y el parecer entran en un juego ingenioso que hace aparecer la verdad que se esconde detrás del engaño. K. O. Eliassen lo describe como el modo de ser del espíritu barroco. La alegoría es, igual que la metáfora, una figura lingüística, pero la metáfora aporta una percepción de la realidad

¹³² *Agudeza y Arte de Ingenio*, Tomo II, pp.191-192.

¹³³ *Ídem.*, p.199.

por encima de una mera comparación, como más que una transferencia de significado y no se deja reducir a lo que esconde. La metáfora se sostiene en su propia existencia porque es insustituible, es transferencia de sentido, pero la metáfora misma es parte de esta transferencia. En cambio, la alegoría ocupa el lugar de otra cosa.

En *En barok eksistensæstetik*¹³⁴ K. O. Eliassen propone que la alegoría tiene dos niveles: lo que expresa y lo que quiere decir, podríamos decir que consiste en un nivel exterior que es su manifestación lingüística y un nivel interior que es lo que aspira a articular, lo que hay detrás, lo que sale del ingenio. La alegoría es la concretización de una idea, pero la imagen, la forma exterior, no mantiene necesariamente una relación transparente con el contenido. Es una figura que expresa una cosa pero que quiere decir otra. La alegoría es un enigma cuya justificación está en su resolución. En el momento en el que el enigma se resuelve, la alegoría, según la comprensión tradicional, pierde importancia. K. O. Eliassen describe la alegoría como la figura retórica barroca por excelencia. Tanto el mundo como la alegoría son enigmáticos y la superficie, el signo, es un código de la referencia, el que hay que descifrar. Pregunta cómo es posible saber si la interpretación de la alegoría y del mundo es verdadera y que no es, simplemente, una máscara también. ¿En qué medida es posible comunicar la verdad por medio de una alegoría? Para Gracián, tal y como para la mayoría de los retóricos de la época, la solución habita en la pragmática y en la retórica. Hay que camuflar y disfrazar la verdad como verdad. Debe hacer uso de la mentira, igual que la falsedad, y ponerse una máscara, la máscara de la verdad. Así, la verdad también forma parte de la mascarada y se escenifica como verdad, juega el juego de la falsedad, disfrazándose. Pero el disfraz es falso precisamente por ser el disfraz de la verdad, se viste como sí misma. El disfraz que se pone es su verdadero yo, su verdadero ser¹³⁵ y, por lo tanto, no es un disfraz verdadero, sino un disfraz falso, disfraza la verdad pero no la esconde.

Walter Benjamin describe la alegoría no sólo como una concretización de una idea abstracta, sino como un elemento perteneciente al abismo entre figura y significado. Es la manifestación estética de la experiencia de una realidad quebrada y rajada y, consecuentemente, es la expresión de lo que no se deja expresar porque no se ajusta a un concepto o a una figura transparente. Es decir que la alegoría no es un intento de

¹³⁴ “Una estética existencialista barroca. La filosofía de la vida de Baltasar Gracián.”. No existe traducción al español.

¹³⁵ Eliassen, Knut Ove: *En Barok Eksistensæstetik, Baltasar Graciáns livsfilosofi*. (Una estética existencialista barroca. La filosofía de la vida de Baltasar Gracián). Arbejdspapirer, Center for Kulturforskning (compendio de notas, Centro de investigaciones culturales) Universidad de Aarhus, Dinamarca., p.25.

explicar las cosas sensibles sino de revelarlas y la imagen que produce será siempre fragmentada y rota igual que el mundo. Esta definición de la alegoría la confirma Gracián al colocar tanto la alegoría como el concepto en lo más alto de la mediación o, si se quiere, de la presentación del mundo tal y como lo percibe el autor. La alegoría supera el abismo entre la comprensión subjetiva de la realidad del autor y el ajuste objetivo al lenguaje y posibilita, así, la expresión de la idea del autor, precisamente porque no va detrás de una reproducción exacta del mundo sino detrás de la diferencia. La alegoría abre un espacio de reflexión.

En Gracián la alegoría es solidaria con el mundo, porque ambos necesitan ser descifrados y decodificados. Los dos son enigmáticos y su significado está en su resolución. Al descodificarse y resolverse la alegoría se vacía y carece de valor. Según el análisis de Eliassen, la disolución de la alegoría coincide con la destrucción del mundo tal y como se presenta en *El Criticón*, pero subraya que Gracián no niega la apariencia del mundo, sino todo lo contrario, la apariencia posee la máxima importancia ya que su proyecto filosófico es un proyecto pragmático, modal y estético. La filosofía tanto como la retórica y la poética de Gracián es estética en todos los sentidos, porque su primera preocupación es la apariencia de las cosas, pero siempre ateniéndose a la idea y a aquello que hay debajo, al fin y al cabo, como ya hemos visto, la apariencia es lo primero en relación a nosotros.

2.5. La comprensión simbólica del mundo

La alegoría es según el estudio de K. O. Eliassen la representación idónea del mundo porque es simbólica. El símbolo no va tras la reproducción de la realidad, sino que va tras la diferencia, por eso la representación simbólica de la realidad también incluye la diferencia, la ruptura entre Dios y el hombre, entre la esencia y la apariencia de la cosa, ya que la reproducción exacta de la realidad es imposible, como señala Abellán en su *Historia Crítica del Pensamiento español*¹³⁶. Para el pensamiento simbólico la realidad es sólo un ideal de conocimiento y entre símbolo e ideal hay un mundo entero, por eso el pensamiento simbólico abre el horizonte del mundo y por eso posee una elevada función cognoscitiva. El pensamiento simbólico incluye no sólo una idea de cómo es el

¹³⁶ Abellán, José Luis. *Historia Crítica del Pensamiento español. Tomo III, Del Barroco a la Ilustración*.

mundo, sino también una idea de cómo podría ser, porque, además de ser una comprensión de la realidad, también es la creación de otra realidad posible. Es reconocer el mundo como es e imaginarse un mundo que no es.

La representación y comprensión simbólica del mundo en Gracián rompe con el escolasticismo y difiere de la razón cartesiana. En *El Criticón* la razón es personificada como una mujer que salva a los niños de las garras de las pasiones y la mala inclinación¹³⁷. También es la que ilumina el camino hacia la verdad para aquellos que saben escuchar a los sabios y escoger bien el camino de la vida, pero la elección es personal y depende del juicio de cada uno. Es decir, Gracián da a la razón una posición elevada en su epistemología y, sin embargo, son otras virtudes las que verdaderamente captan su interés: juicio e ingenio. Estos dos le permiten situar al hombre en su contexto, porque son modos de ser, de existir y de actuar en el mundo.

El ingenio es más que una razón lógico-especulativa, es el núcleo del entendimiento, porque el acto de entendimiento nace aquí. Incluye varias facultades, una de ellas es la imaginación. La imaginación apoya al ingenio en la creación de conceptos y amplía el horizonte cognoscitivo mediante el uso de metáforas, analogías, hipérboles, antítesis, perífrasis. Pero el ingenio sigue siendo la virtud regente. Debe controlar la imaginación y las inclinaciones, pero se alimenta en gran medida de las demás virtudes humanas. Ya en sus primeros escritos, en especial en *Oráculo Manual*, Gracián había dado pistas para una comprensión del hombre como un sujeto complejo más allá de la razón lógico-especulativa. En su primera etapa literaria, define al hombre desde un punto de vista pragmático y moral, le concierne principalmente la acción y las posibilidades de triunfar en el mundo. Poco a poco, deja, sin embargo, esta idea atrás para adentrarse en una contemplación y reflexión metafísica hacia el final de su actividad, una tendencia que explicita en *Agudeza y Arte de Ingenio* y que culmina en *El Criticón*.

Pero ya en *Oráculo Manual* introduce varios aspectos del sujeto que apuntan a una definición del mismo compleja y diversa. El gusto viene a ser un concepto moral de gran difusión posterior y es sólo uno de los conceptos que define al sujeto gracianesco. También la imaginación y las inclinaciones ocupan posiciones indudables en el sujeto y aunque reinan el ingenio y el juicio los demás elementos no deben ser suprimidos ni olvidados, para eso crea un personaje dual en *El Criticón*: para explicitar el carácter complejo del hombre. La imaginación y la comprensión estética del mundo ocupan un

¹³⁷ *El Criticón*, Tomo I, Crisi 5.

lugar privilegiado en el entendimiento, porque la invención de palabras es tanto la expresión de una visión del mundo como la articulación del ingenio mismo.

Gracián argumenta que los dibujos e imágenes constituyen otro linaje de agudeza invención, una invención figurada, pero a pesar de ello no es irreconciliable con la aguda invención de las palabras. La invención de las palabras y de los escritos pide prestados a la pintura sus dibujos para “expresar sus conceptos”¹³⁸, para verter el contenido del concepto en una imagen hasta vaciarlo y, así, conseguir la expresión más acertada. Las imágenes de la pintura pueden traducirse en palabras y conducir a una colaboración fecunda que alimenta el entendimiento. Tanto el símbolo, la imagen, como el concepto son actos de entendimiento porque son creaciones. La creación alberga un entendimiento de doble filo. Por un lado, es la articulación de un entendimiento y, por otro lado, da pie a otro acto de entendimiento, es un acto más allá de la mera percepción, es la semilla de una comprensión nueva y aquí yace la posibilidad de abrir horizontes.

Por eso el mundo que se comprende a través de los símbolos y de los conceptos es más amplio que la realidad fáctica. El mundo simbólico abarca tanto el mundo empírico como el mundo imaginario tanto en el acto de la creación, en el artificio, como en el acto de la comprensión, es decir, de interpretación o desciframiento. El símbolo tiene en cuenta tanto la máscara y el engaño que cubre la verdad para que ésta se pueda manifestar en un mundo en el que la máscara la ha derribado de su trono y la ha condenado a participar en la mascarada del mundo. El símbolo refleja tanto la máscara como el ser debajo y es, por lo tanto, como representación del ser, más completo que un uso nominal del lenguaje porque abarca la complejidad del mundo y la dualidad barroca. El símbolo es forma y contenido como lo es también la verdad misma en su manifestación mundana.

La creación de conceptos exige la facultad del ingenio por parte del autor y la comprensión del concepto exige la participación y atención del lector. El papel del lector no es el mero papel de espectador que percibe sin participación activa. También él tiene que hacer uso de su facultad de ingenio para comprender el concepto, sólo así se entiende lo que verdaderamente hay detrás, porque, como ya hemos señalado, el concepto no es una mera etiqueta que denomina las cosas, sino que nombra la relación entre varias cosas y está, por lo tanto, por encima de la palabra y de la función nominal

¹³⁸ *Agudeza y arte de ingenio*, Tomo II, Discurso LVII, p.212.

del lenguaje. Entender el concepto significa entender la totalidad de las relaciones que esconde y, dice Gracián, cuanto mayor la dificultad mayor el provecho.

La creación de un mundo simbólico como base de nuestro conocimiento tiene su equivalente en la comprensión conceptual y esto concede al lenguaje un elevado grado de entendimiento y comprensión. El hablar es expresar un entendimiento, es un acto de entendimiento, sin embargo, el lenguaje nominal se queda corto a la hora de expresar la verdadera complejidad del mundo, sólo el símbolo o el concepto abarcan el verdadero carácter del mundo. El lenguaje nominal es un modelo insuficiente para cubrir todas las facetas del mundo, por eso, también el lenguaje, se ve obligado a buscar en las imágenes de la pintura, porque las figuras lingüísticas revelan la complejidad y la elasticidad necesaria para reflejar el mundo como verdaderamente es. La agudeza compuesta enriquece grandemente la comprensión porque es, por su estructura compuesta, leal al carácter complejo y compuesto del mundo. Por eso la agudeza es una parte importante del mundo, porque tanto estéticamente como filosóficamente enriquece el entendimiento del mundo, constituye el eje alrededor del cual gira la filosofía tanto en idea como en expresión, en forma y en contenido. Una comprensión totalitaria del mundo, en la medida en la que sea posible, se escapa del uso exclusivamente nominal del lenguaje y se desvanece con un uso exclusivamente lógico-racional de la razón, por eso, son necesarios el concepto y la agudeza compuesta.

La agudeza compuesta se basa en la agudeza nominal pero va más allá y apela al sujeto a otro nivel, un nivel por encima de la razón especulativa. No es posible llegar a este nivel de comprensión sino a través del concepto. A través de un símbolo, que apela al nivel estético del sujeto, porque aquí se encuentra la posibilidad de ampliar el horizonte. La sabiduría es, en Gracián, un encuentro entre el lenguaje y el entendimiento mismo. Por eso vincula la filosofía a la agudeza, porque la filosofía está basada en el lenguaje. Donde anteriormente el lenguaje y el juego lingüístico, mayoritariamente, habían sido tarea de los poetas y donde la tarea de la filosofía había sido la de explicar el mundo, Gracián junta los dos y ve en la filosofía una tarea artístico-poética. La filosofía depende del lenguaje como lo hace también la poesía y la ficción y, por eso, define la agudeza de artificio, para cubrir este campo todavía sin explorar del carácter de la filosofía. Existen en la idea de Gracián parecidos con el proyecto de Blumenberg cuando éste, en el siglo XX, se propone hacer una metaforología como disciplina auxiliar para la filosofía. También él vio en la filosofía una gran atadura al lenguaje y las figuras lingüísticas y, por eso, se propuso estudiar el desarrollo de las metáforas y su

uso en la filosofía. El lenguaje es algo vivo y, por lo tanto, también lo son las figuras lingüísticas que aplica de manera explicativa a la filosofía lo cual llama a un estudio explícito de las figuras y las metáforas de las que hace uso la filosofía.

2.6. Metaforología y agudeza

Como vimos en otro capítulo, Hans Blumenberg se propone estudiar el lenguaje y las metáforas para determinar un posible aplazamiento de significados. Así, se asegura un uso correcto y conciso del lenguaje que facilita la tarea de la filosofía. Para Gracián era importante aplicar bien el lenguaje y comprender el verdadero carácter de los conceptos lo cual aportaría un grado de entendimiento superior. Blumenberg estudia las metáforas de las que hace uso también la filosofía para destacar la evolución por la que han pasado. No sólo evolucionan las ideas y la filosofía, sino también el lenguaje y las metáforas que se aplican para expresar dicha evolución.

Blumenberg mantiene que seguir el método de Descartes habría frenado el desarrollo de la filosofía europea, habría conducido a una filosofía rígida y encerrada, porque el pensamiento moderno desde entonces hace de la precisión terminológica-conceptual un ideal, un ideal epistémico. No obstante, las metáforas son frecuentes en la filosofía e igual que la filosofía misma evoluciona, también las metáforas cambian de significado el según contexto histórico, de modo que, por ejemplo, la luz como imagen lingüística ha aludido a la verdad y a Dios acorde con el contexto histórico, lo mismo ocurre con la caverna, el reflejo y el naufrago. Por eso es necesario un estudio histórico de las metáforas que pueda arrojar luz sobre el significado histórico de la metáfora. Esto significa que la verdad de la metáfora es una verdad pragmática, histórica, es una verdad por hacer. Blumenberg argumenta que la metáfora es más que la mera comunicación, es más que el mero lenguaje nominal que buscaba el método cartesiano para la articulación de sus dudas, la metáfora aporta margen y este margen da lugar a la reflexión. La metáfora es transferencia de sentido y en cada transferencia hay una valoración y una interpretación, es decir que la metáfora da pie a la reflexión lo cual la sitúa por encima de la mera percepción de un enunciado. Las metáforas pueden ser elementos básicos de la filosofía porque su relación con el mundo es *filosófico-contemplativa*, no dicen una verdad estricta sino que responden a preguntas ingenuas. Es decir, la respuesta que

aporta la metáfora no es una respuesta unívoca que anula la pregunta, sino que la metáfora está lejos de dar en la diana de la verdad. Blumenberg dice:

“En tanto en cuanto la “verdad” es el producto de un procedimiento metódicamente guiado, o mejor, ha de serlo *ex definitione* (por definición), la metafórica no puede satisfacer esa pretensión, pues no sólo no dice la “verdad estricta”, sino que, en general, no dice la verdad. Las metáforas absolutas “responden” a preguntas aparentemente ingenuas, incontestables por principio, cuya relevancia radica simplemente en que no son eliminables, porque nosotros no nos las *planteamos*, sino que nos las encontramos como ya planteadas en el fondo de la existencia.”¹³⁹

El propósito de Blumenberg en este contexto no es el de explicar ni contestar dichas preguntas ni tampoco el de definir un método que pueda llevar a una respuesta, es simplemente el de hacer una lectura histórica de las metáforas para determinar y caracterizar su evolución y significado histórico, hacer una *metaforología*. No le interesa la pregunta por la verdad absoluta, sino más bien la pregunta por qué verdad nos puede aportar la metáfora absoluta. El estudio de Blumenberg no pretende ser más que un estudio histórico de la metáfora, pero él mismo dice que la tarea y la metodología de la metaforología pueden llevar más allá de la esfera histórico-objetiva. Porque, a pesar de no aspirar a llegar a una definición de la verdad absoluta, es innegable que el estudio histórico del uso que ha hecho la filosofía de las metáforas para explicar y aproximarse a la verdad mantiene un vínculo con ella, es decir, el estudio de cómo se ha acercado a la cuestión de la verdad históricamente conlleva la pregunta por la verdad. La metaforología no dice cuál ha sido la verdad en una perspectiva histórica, sino que estudia cuáles son las metáforas que se han usado en un intento de aproximarse a ella, estudia la voz que habla hablando de la verdad.

La metaforología no pregunta, como la filosofía, ni ¿Qué es el mundo? ni ¿Qué es la verdad? Da la vuelta a la pregunta filosófica, se acerca por detrás y estudia el método, el cómo se da a conocer la verdad filosófica. La respuesta es: a través de la metáfora. Por eso Blumenberg puede decir que la verdad de la metáfora es una verdad por hacer, una verdad pragmática, porque se instala en un contexto lingüístico-histórico y sólo respetando la vía por la que se dan a conocer las preguntas filosóficas por ingenuas que sean y las respuestas tentativas que se puedan encontrar, es posible llegar a una aproximación de la verdad.

La metáfora es en este sentido solidaria con la filosofía y con su modo de preguntar. Porque no responde a las preguntas de manera unívoca, sino que refleja y recrea la

¹³⁹ Blumenberg, Hans: *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Editorial Trotta, 2003, pp.61-62.

reflexión. Las metáforas absolutas no pueden disolverse en conceptos ¹⁴⁰ y tampoco es posible re-conducirlas a lo propio, es decir, a una logicidad predeterminada. La evolución de las metáforas es análoga a la de la filosofía pero no corresponde necesariamente a ella, por lo tanto, hace falta una metaforología que ayude a determinar y estudiar el desarrollo del uso de las metáforas. La metáfora es, según Blumenberg, nuestra manera de aproximarnos a la verdad, una manera que aporta margen, que no pretende aferrarse inseparablemente a una idea sino, más bien, situarse sobre ella para facilitar la comunicación y la comprensión. Esta comprensión exige margen, exige un espacio para la reflexión. La metáfora no es la misma cosa, pero facilita una comprensión simbólica de ella, igual que el concepto en Gracián da pie a una comprensión del mundo.

Decimos en otro capítulo que la metáfora en Blumenberg, en gran medida, corresponde al “símbolo” kantiano. En la *Crítica del Juicio*, Kant llama al transporte de reflexión: “simbólico”. En el párrafo 59, propone que la realidad del concepto sólo se puede exponer por medio de intuiciones lo cual en el caso de los conceptos empíricos ocurre por medio de ejemplos, en el caso de los conceptos puros del entendimiento por medio de esquemas, en el caso de los conceptos de la razón (“Ideas”) ocurre poniendo bajo el concepto una representación que sólo comparte la forma de la reflexión con lo mentado porque no existe ninguna intuición adecuada para su manifestación.

“Para exponer la realidad de nuestros conceptos se exigen siempre intuiciones. Si los conceptos son empíricos, en tonces llámanse las intuiciones *ejemplos*; si son conceptos puros del entendimiento, llámanse *esquemas*; si se pide que se exponga la realidad objetiva de los conceptos de la razón, es decir, de las ideas, y ello para el conocimiento teórico de las mismas, entonces se desea algo imposible, porque no puede, de ningún modo, darse intuición alguna que les sea adecuada.

Toda *hipotiposis* (exposición, *subjectio sub adspectum*), como sensibilización, es doble: o *esquemática*, cuando a un concepto que el entendimiento comprende es dada *a priori* la intuición correspondiente, o *simbólica*, cuando bajo un concepto que sólo la razón puede pensar, y del cual ninguna intuición sensible adecuada puede darse, se pone una intuición en la cual solamente el proceder del Juicio es análogo al que observa en el esquematizar, es decir, que concuerda con él sólo según la regla de ese proceder y no según la intuición misma; por lo tanto, sólo según la forma de la reflexión y no según el contenido.”¹⁴¹

La intuición actúa por igual en el caso del esquema y en el caso del símbolo, simplemente porque el proceso de verificación es parecido. Kant no entiende por “simbólico” lo contrario al modo de representación intuitivo, es simplemente un *modus*

¹⁴⁰ Obviamente, no se debe confundir el uso que hace Blumenberg del término “concepto” con el de Baltasar Gracián. En Gracián, “el concepto” es más amplio y abarca todo un abanico de figuras lingüísticas entre las que la metáfora, mientras Blumenberg, en este caso, le concede al término un significado nominal.

¹⁴¹ Kant, Immanuel: *Crítica del Juicio*. (edición y traducción de Manuel García Morente). Madrid: Espasa Calpe, 2004, p.317.

de la intuición. El símbolo se somete al método de la intuición, no está *en lugar de* un objeto ni de un concepto, sino que aporta reflexión y conocimiento ya que su modo de aplicación es indirecto.

Blumenberg retoma lo simbólico kantiano y lo llama “metafórico” con una ampliación que abarca la metáfora absoluta. La metáfora absoluta es para Blumenberg en términos kantianos: “transporte de la reflexión, sobre un objeto de la intuición, a otro concepto totalmente distinto, al cual quizá no pueda jamás corresponder directamente una intuición”¹⁴². Por esto mismo la función de la metáfora y la metáfora absoluta es pragmática porque ni el símbolo ni la reflexión relacionada con los objetos de la intuición se pueden definir de manera absoluta. El fundamental objetivo de la metaforología de Blumenberg es exactamente esto: determinar en qué consiste la pragmática de la metáfora, porque los grandes mitos de la historia se instalan en nuestra mente colectiva y se convierten en logos, igual que la metáfora. Es decir, comparte con Gracián su preocupación por el aspecto lingüístico de la filosofía. Una preocupación o un enfoque que Gracián nombra propio de la filosofía española en su referencia a Mateo Alemán quien fue: “tan superior en el artificio y estilo, que abarcó en sí la invención griega, la elocuencia italiana, la erudición francesa y la agudeza española.”¹⁴³ Tanto Gracián como Blumenberg encuentran en el lenguaje un reto filosófico porque es la única vía posible para la articulación de una comprensión del mundo y porque los dos parten de la idea de que la comprensión está vinculada a la lingüística. Es decir, es simbólica ya que, como hemos venido señalando, tanto la metáfora en Blumenberg como el concepto en Gracián son símbolos en tanto manifestación de una aproximación a la verdad en el caso de Blumenberg y en tanto manifestación de un acto de entendimiento en el caso de Gracián. El lenguaje ocupa un lugar tan privilegiado en la filosofía de ambos que se está tentado a decir que toda comprensión del mundo es simbólica.

Gracián se propone en *Agudeza y arte de ingenio* definir una disciplina filosófica que asegure un uso conciso y bello del lenguaje, pero su intención fundamental no es la de definir un uso del lenguaje nominal que se aplica a la realidad como una etiqueta inseparablemente pegada al mundo, sino la de definir un uso del lenguaje que es leal al mundo y a un entendimiento de él, en esto yace el carácter simbólico de la comprensión del mundo. La comprensión del mundo es simbólica y debe ser simbólica debido al

¹⁴² Blumenberg, Hans: *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Editorial Trotta, 2003, p. 46.

¹⁴³ *Agudeza y arte de ingenio*, Tomo II, p.199-200.

carácter del mundo y debido al carácter de nuestros actos de entendimiento. No existe una fiel representación lingüística del mundo, es decir, no existe un modelo lingüístico preestablecido que abarque el mundo en todas sus facetas incluyendo la faceta simbólica, porque eso significaría que existiese un modelo lingüístico que representara el mundo fuera de e independiente del ingenio. Los conceptos son un símbolo tanto para el ingenio que los crea como para el ingenio que los percibe y los descifra, y para captar la verdadera complejidad del mundo el concepto compuesto parece ser el más indicado. Pero lo que aparentemente es un concepto nominal puede en su interior esconder gran complejidad.

2.7. Agudeza nominal y agudeza compuesta

La agudeza compuesta está en gran medida basada en la agudeza nominal. Pero la distinción no es meramente una distinción entre los grados de complejidad del enunciado ya que lo que aparentemente es un concepto nominal puede esconder en su interior su verdadero ser compuesto. Son aquellos conceptos que, en la mayoría de los casos, son tomados por fáciles más que sutiles y no suponen ningún gran reto para el ingenio. Parece obvio qué denominan pero un estudio más detenido de su complejidad interna arroja luz sobre una connotación que ayuda a abrir horizontes en la misma medida que lo consigue hacer una imagen, simplemente exige un esfuerzo del ingenio por encima de la percepción. Una palabra o un nombre pueden estar divididos en su interior como, por ejemplo, el nombre de Dios, Gracián dice:

“Corone de majestad y de gloria esta felicísima agudeza el sacro y adorado nombre de Dios, que dividido, está diciendo: DI-OS, Di os la vida, Di os la hacienda, Di os los hijos, Di os la salud, Di os la tierra, Di os el cielo, Di os el ser, Di os mi gracia, Di os a mí mismo, Di os lo todo: de modo, que del dar, del hacernos todo bien, tomó el Señor su Santísimo y Augustísimo renombre de DI OS en nuestra lengua española.”¹⁴⁴

El mismo nombre de Dios esconde el secreto de qué y quién es.

Un enunciado nominal no corresponde al mundo, porque el mundo no se deja reducir a un modelo lingüístico nominal. Sólo el concepto que se sitúa por encima de una simple etiqueta y que no apunta de manera unívoca a la cosa sino que, además, incluye la transferencia de significado y, por lo tanto, se aproxima más al símbolo que a la

¹⁴⁴ *Ídem.*, Tomo II, p.52.

etiqueta, hace posible usar el lenguaje para la mediación de un acto de entendimiento. Sólo esta definición del concepto hace posible, para Baltasar Gracián, expresar el mundo y el ingenio a través del lenguaje.

El lenguaje nominal es demasiado pobre para expresar la vitalidad del mundo y la actividad del ingenio. No hay manera de expresar la verdad en un lenguaje o enunciado nominal, para ello hace falta la agudeza compuesta. Esto no significa que la idea de la verdad necesariamente sea compuesta, aunque podría serlo igual que lo es Dios, sino que su forma de darse a conocer en el mundo, su manifestación, fundamentalmente es dual como en el caso del ser dividido entre ser y parecer. El lenguaje debe corresponder a esta idea fundamental, o en su estructura interna, como la palabra “Dios”, o como transferencia de significado de mente a concepto, lo cual significa que el lenguaje es una tarea por descifrar o interpretar y, por lo tanto, supone un reto para todo ingenio y para todo filósofo. Para Gracián, esta tarea es todavía más presente en España que en el resto de Europa, porque en su España actual no quedaba nada por descubrir sino por formular, no quedaba territorio por descubrir sino por describir. Por eso la agudeza es española tal como la invención es griega y por eso el verdadero problema de la verdad no es *qué* es, sino *cómo* se manifiesta en el lenguaje ya que no es empírica sino metafísica, es decir, el camino a ella va a través del ingenio y de la cognición intelectual.

El lenguaje es de tanta importancia para nuestro modo de ser en el mundo, para nuestra existencia, porque el sujeto, en gran medida, es lenguaje y porque el sujeto está condenado a vivir en un mundo hostil contra el cual su única arma es el lenguaje, al menos en la última etapa de su actividad literaria.

En suma, Gracián somete el lenguaje y el concepto a un estudio exhaustivo para poner en evidencia el carácter lingüístico de la filosofía, igual que hace Hans Blumenberg con su metaforología. El lenguaje no es un modelo empírico absoluto como la física, por eso la condición de desarrollo de la filosofía es otra que la de la ciencia. Nietzsche pregunta en *La Ciencia Gaya* si la filosofía pertenece a la ciencia o al arte. Gracián apunta al arte mientras Descartes apuntaría a la ciencia. Gracián al arte porque su comprobación y justificación pertenece al campo artístico, a la capacidad creadora y de persuasión del filósofo, depende de la palabra y del artificio. La filosofía se apoya en el símbolo, en la transferencia abstracta de una idea a una palabra, por eso es siempre discutible y por eso nuestra comprensión del mundo, al menos del mundo perteneciente a la metafísica, siempre será simbólica, porque se comprende a través de símbolos. La agudeza es la

disciplina que aproxima el lenguaje a la realidad y hace de él un producto conciso, inteligible e ingenioso. Es el modo de estudiar el lenguaje como mediación y como, tarea más importante aún, la expresión exterior de la filosofía misma.

El estudio de la agudeza, del ingenio y de la actividad de este último hace que la obra más importante de Baltasar Gracián se inserte en el auge de su actividad filosófica como ejemplo de una obra que tanto en forma como en contenido respeta y desarrolla las ideas metafísicas y epistemológicas ya señaladas en *Agudeza y arte de ingenio*. Esta obra abre camino a una interpretación y comprensión de *El Criticón* como una obra cuya denominación genérica y estructural no hace más que consolidarla como una obra de filosofía que respeta las pautas para el ejercicio del ingenio definidas por la agudeza de artificio.

Capítulo 3:

El Criticón

El presente capítulo es un estudio de *El Criticón* con el fin de caracterizar la estructura y la composición de la obra y determinar los temas centrales de la misma. Vamos a analizar la obra con los medios propios de un análisis narrativo y, además, insertarla en un marco teórico que puede servir para arrojar luz nueva sobre la relación mundo (extratextual) – obra.

El análisis se va a enfocar en la relación forma – contenido para determinar qué influencia tiene el contenido, el mensaje, sobre la forma y viceversa. Se tomará como punto de partida la composición y la estructura para ir poco a poco entrando en los temas y la pretensión filosófica que la obra, obviamente, guarda. Se pretende caracterizar la comprensión del hombre y su realidad expresada en la obra para, así, llegar a su proyecto epistemológico y ontológico.

“...He procurado juntar lo seco de la filosofía con lo entretenido de la invención, lo picante de la sátira con lo dulce de la épica, por más que el rígido Gracián lo censure juguete de la traza en su más sutil que provechosa Arte de ingenio. En cada uno de los autores de buen genio he atendido a imitar lo que siempre me agradó: la alegoría de Homero, las ficciones de Esopo, lo doctrinal de Séneca, lo juicioso de Luciano, las descripciones de Apuleyo, las moralidades de Plutarco, los empeños de Heliodoro, las suspensiones del Ariosto, las crisis del Boquelino y las mordacidades de Barclayo. Si lo avré conseguido, siquiera en sombras, tú lo has de juzgar.”¹⁴⁵

Así, expresa Gracián en el prólogo dedicado al lector de *El Criticón* cuál es el fin de su obra, con qué objetivo la ha compuesto, y, además, cuál es la forma que ha elegido para hacerlo. Aspira a establecer una “filosofía cortesana” y lo va a hacer juntando la filosofía con la sátira y la poética épica para hacer de ella una disciplina más entretenida. Para llevar a cabo este proyecto, ha buscado inspiración en la alegoría de Homero, en las doctrinas de Séneca y en los comentarios mordaces y satíricos de Barclayo. La obra principal de este último: *Satyricon* del año 1603 parece haberle

¹⁴⁵ Gracián, Baltasar: *El Criticón*. M. Romero-Navarro (red.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1938, pp. 97-98.

servido de inspiración para el título. Romera-Navarro menciona en su edición comentada que la palabra “criticón” no había sido usada antes por el filósofo y que el adjetivo “crítico” en la época barroca normalmente iba acompañado por un nombre calificativo como, por ejemplo: “el tan crítico” o “el muy crítico” con el mismo significado que conocemos hoy, el que hace referencia a una persona que critica dura e incesantemente. Romera-Navarro considera que hay que atribuirle al título el significado de “libro de críticas” igual que el *Satyricon* es un “libro de sátiras”. El lector actual puede ampliar el concepto hasta abarcar, además de crítica, un análisis, de acuerdo con el concepto kantiano. Porque a pesar de no ser una doctrina de filosofía analítica, lo que Gracián presenta tampoco es una utopía ni una imagen del hombre ideal, es una visión del mundo y del hombre basada en un análisis de cómo es el hombre, cómo es el mundo en el que vive y cómo éste condiciona a aquel. Gracián escoge la alegoría como disfraz para llevar a cabo su proyecto e introduce personificaciones y ejemplos en abundancia. La alegoría representa lo enigmático del mundo y como tal no puede reducirse a meramente un elemento estilístico de la obra, sino que es la articulación “exterior” de la temática.

Gracián describe en el prólogo la obra como: “filosófica, en un disfraz renovado y entretenida”. Esta mezcla original revela que la obra se ha escrito en una contemporaneidad y una tradición literaria en evolución y desarrollo. Escoge lo más valioso del pasado y lo junta con ideas modernas, de modo que mezcla pensadores y poetas griegos y romanos con las ideas revolucionarias de la Italia y la Europa modernas¹⁴⁶. Paralelamente, mantiene una religiosidad que defiende la existencia de Dios e introduce aspectos de la filosofía medieval. En este contexto no vamos a fijarnos en la voz religiosa de la obra sino a dirigir la atención al contenido filosófico y su fundamento literario. A la luz del estudio y análisis que hemos hecho de *Agudeza y arte de ingenio* la obra maestra de Gracián puede leerse como, por un lado, una filosofía pragmática, cortesana, que describe desde un punto de vista, fundamentalmente moral la vida del hombre en un mundo hostil. Pero *Agudeza y arte de ingenio* nos reveló, además, una preocupación por la manifestación de ideas y por el lenguaje que comprendía éste como mucho más que una herramienta necesaria para la comunicación. La agudeza no afecta sólo la expresión verbal, sino también la actividad mental, el

¹⁴⁶ “las alegorías de Homero, las ficciones de Eposo, lo doctrinal de Séneca, lo juicioso de Luciano, las descripciones de Apuleyo, las moralidades de Plutarco, los empeños de Eliodoro, las suspensiones del Ariosto, las crisis del Boquelino y las mordacidades de Barclay.” *Ídem*.

pensar. Los conceptos nacidos del ingenio y lo sutil y audaz de la expresión lingüística depende de él. Es, por lo tanto, la manera de darse a conocer en el mundo. Esto posibilita un giro en la interpretación de *El Criticón*.

Podríamos seguir la vía ética y con ello insertarlo en la línea ético-moral iniciada con *El Héroe* o podemos interpretarlo como la culminación de las tendencias y las preocupaciones articuladas en *Agudeza y arte de ingenio* publicado pocos años antes del primer tomo de la obra principal. La última opción nos permite enfocar algunas de las ideas y preocupaciones verdaderamente innovadoras de Gracián: la verdad y el método. Con esta lectura nos alejamos de la fuerte tendencia que ha habido a colocar al filósofo barroco y, en especial, su obra más importante en el campo de la ética y la filosofía política con un ojo siempre mirando hacia la situación contemporánea. Nos acercamos, en cambio, a la epistemología y la ontología lo cual nos abre camino a un estudio de algunos conceptos fundamentales como: sujeto, nada, tiempo y existencia. *El Criticón* no es un manual, el manual ya lo había escrito Gracián anteriormente, sino que es “el curso de tu vida en un discurso” con todo lo que aquello conlleva.

El argumento es sencillo. Empieza por la llegada del naufrago Critilo a una isla donde el único residente, Andrenio, lo rescata. Critilo enseña a Andrenio a hablar e intercambian experiencias. Andrenio cuenta que se ha criado entre animales sin conocimiento de los hombres y del mundo civilizado mientras Critilo relata cómo una historia de amor se convirtió en la causa de su encarcelamiento y cómo su vuelta a Europa, después de haber sido liberado de la cárcel en Goa, le ha llevado hasta donde está ahora. Juntos los recoge un barco y al llegar a España es revelado que Andrenio es el hijo de Critilo, fruto de su historia amorosa con Felisinda. Es, por lo tanto, la madre de uno y la mujer del otro la que se proponen buscar al iniciar su viaje por el mundo. Un viaje que va a durar una vida entera. La pista de Felisinda les lleva desde España hasta Francia y Alemania, a través de los Alpes hasta la isla de la inmortalidad. La penúltima parada antes de llegar a “la Isla de Inmortalidad” es Roma donde descubren que la felicidad no existe en esta vida y que Felisinda ya no habita en la tierra, ya no vive.

3.1. Lector y obra

Ya en la introducción el autor se dirige de manera directa al lector y describe la filosofía presente como “el curso de tu vida en un di scurso”. De modo que el papel del lector se convierte en mucho más que un papel observador. Está incluido en el texto, es su vida la que se va a tratar y, al mismo tiempo, concierne al hombre a nivel universal. El lector comparte destino con los dos personajes centrales lo cual se subraya varias veces a lo largo del argumento. Al final de las “crisis” el narrador introduce comentarios que explicita la situación compartida entre el lector y Critilo y Andrenio cuando, por ejemplo, intercala: “lo que fue, y lo que les sucedió, nos dirá la crisis siguiente” (II, 8) o “Dónde los llevó, y dónde realmente la hallaron, se queda para otra crisis.” (II, 11). Igual que Critilo y Andrenio no van a conocer y comprender el mundo en un día, tampoco le es posible al lector comprenderlo todo a la vez, es un proceso y también el lector tiene que pasar por varios estadios para llegar al final. Tiene que seguir leyendo para poder descifrar, decodificar e interpretar el libro y la vida de los personajes. Les acompaña a Critilo y a Andrenio en su viaje y tiene que descodificar el libro para saber qué les sucede a los dos personajes igual que tiene que descifrar el mundo extratextual, el mundo en el que vive. La tarea que supone el libro es parecida a la tarea que supone la vida misma. La vida hay que vivirla y el libro hay que leerlo para llegar a ser persona y para llegar a la isla de la inmortalidad, por eso el autor termina cada crisis con una apertura hacia lo que está por venir. Se crea, de este modo, una dinámica progresiva que provoca que el lector siga leyendo y que los personajes sigan el curso de la vida, un curso que va hacia adelante.

Las aperturas de las crisis culminan al final de la obra cuando el autor pone punto y final a la obra sin acabar el libro, lleva el argumento directamente a la vida del lector. Solamente sabremos qué sucede en la isla de la inmortalidad después de terminar la obra si embarcamos nosotros mismos, los lectores, en una aventura parecida. El libro nos da una pista, pero no la solución, sólo lo si emprendemos nuestro propio viaje, armados de virtud y coraje heroico, podemos seguirles a Critilo y Andrenio hasta “la isla de la inmortalidad”. El libro no dibuja un ideal utópico, sino que es la descripción de la condición fáctica del mundo y las posibilidades concedidas a Critilo y Andrenio en el libro y las posibilidades que el lector tiene en “el libro del mundo”. *El Criticón* es una alegoría de la vida, es el libro del mundo en forma alegórica, el libro que ejemplifica y personifica las condiciones de lector.

El marco de la obra se completa con la invitación concluyente a seguir el camino indicado:

“Lo que allí vieron, lo mucho que lograron, quien quisiere saberlo y experimentarlo, tome el rumbo de la virtud insigne, del valor heroico, y llegará a parar al teatro de la fama, al trono de la estimación y al centro de la inmortalidad.”¹⁴⁷

De este modo, el autor vuelve al enunciado inicial que decía que lo presente era: “el curso de tu vida, en un discurso”. El libro indica la ruta, ahora es la responsabilidad del lector seguirla.

3.2. La composición

La obra se compone de tres tomos. Cada uno representa un período de la vida y corresponde al desarrollo de la persona tanto a nivel físico como a nivel intelectual. Originalmente, la obra fue pensada para escribirse en dos tomos pero el último tomo se dividió en dos acorde a las edades que se representan¹⁴⁸.

El primer tomo cubre la niñez y la juventud. Aquí se unen los dos personajes centrales y el peregrinaje, el viaje hacia saber y conocimiento, se emprende.

Andrenio desconoce el mundo civilizado y cultivado y carece de relaciones sociales. Ha vivido en la naturaleza donde se sintió sobrecogido por la belleza y la fastuosidad que encontró al salir de la cueva en la que vivía los primeros años de su vida. En el primer tomo la mirada se dirige hacia la naturaleza y los fundamentos principales del hombre para que el lector y Andrenio conozcan la condición y la situación actual, el declive, del mundo. Se describe cómo las regiones de la tierra fueron repartidas entre los seres vivos en: “El gran teatro del universo” y cómo la mentira y el engaño tienen origen en el hombre mismo en: “La fuente de los Engaños”. La seriedad de la situación es subrayada en: “Estado del siglo” donde se enfatiza la falta de grandes personalidades. La naturaleza humana es descrita en términos generales en: “Moral anatomía del Hombre”

¹⁴⁷ *Ídem.*, Tomo III, Crisi 12, p.412

¹⁴⁸ La división de vida y obra en cuatro edades al igual que las cuatro estaciones del año no es una idea nueva. Se ha dado por hecho que Gracián se inspiró en Góngora que, según Pellicer, fue el inventor de la idea. Pero antes de publicar Góngora *Soledades* la división ya había sido aplicada por Ovidio, uno de los autores preferidos de Gracián. Véase la nota en la edición comentada de *El Criticón* (Romera-Navarro: 1938, Tomo I, p.99).

y se nombra la cabeza el “alcázar del alma, cortes de sus potencias”. El hombre es amo de este mundo, posee la tierra, mientras el cielo le espera, es creado por y para Dios ¹⁴⁹. Pero, ya en este primer tomo, se perfila una imagen del mundo como engañoso y disfrazado. Ya en el primer tomo, el engaño y la mentira han tomado una posición importante en el hombre. El engaño ha tomado el poder del mundo y Andrenio se deja engañar y embelesar mientras Critilo procura guiarle e indicarle un camino apropiado. Lo opuesto al engaño, el desengaño, esconde la respuesta a las visiones erróneas y equivocadas que dominan la juventud, de modo que, ya en el primer tomo, se inicia, poco a poco, el proceso de desengaño que se cumplirá en la vejez.

Gracián indica en la introducción el camino que va a seguir, cómo va a estructurar la obra: va a empezar por la bella naturaleza, después tratará los artificios humanos y al final la moralidad. Alude, con esto, al tono crítico y sentenciador en el que va a contar el curso de la vida en las edades siguientes y los tomos correspondientes ¹⁵⁰.

En el primer tomo se halla, a pesar de la descripción pesimista del mundo, cierto optimismo. Andrenio y Critilo inician su búsqueda de Felisinda (la felicidad) y ella es la luz, la meta, hacia la que dirigen toda acción. Se crea, por lo tanto, una dinámica que les lleva hacia delante y todavía creen que su búsqueda puede ser exitosa, todavía hay esperanza.

El segundo tomo está dedicado a Don Juan de Austria. En él se unen las virtudes humanas. Es joven pero haciéndose hombre. En este tomo se mira hacia atrás y Andrenio descubre la historia y los grandes personajes históricos. Andrenio y Critilo visitan “El museo del Discreto” y “Armería del Valor” y se destacan las grandes personalidades de la historia como ejemplos del carácter heroico. En el primer tomo se trataron los rasgos y caracteres generales y naturales del hombre, aquí en el segundo tomo, se trata el hombre en su contexto histórico y pragmático enfocado en el hombre concreto. La praxis y la herencia histórica son significativas. Se expresa una conciencia histórica decisiva tanto para la formación de la persona como para la crítica de la España de la época que se asoma varias veces a lo largo de la obra. La historia y el pasado constituyen una contraposición gloriosa al presente.

¹⁴⁹ *Ídem.*, Tomo I, crisis 9.

¹⁵⁰ Francisco Rico mantiene en *El pequeño mundo del hombre* que, en el núcleo de su pensamiento, Gracián establece dos parejas de términos complementarios: naturaleza frente a artificio y naturaleza frente a moral. Naturaleza, arte y moral están estructuradas en forma análoga no sólo en *El Criticón* sino en toda su actividad literaria. El principio natural de la microcosmia humana le permite con toda naturalidad pasar de la naturaleza al artificio y “de la primorosa arte” a “la útil moralidad”, de modo que, el modelo esbozado en *El Criticón*, es válido para toda su obra. Rico, Francisco: *El pequeño mundo del hombre*. Madrid: Alianza Universidad, 1986, pp.236-237.

En el tercer tomo, el tono cambia. Aquí, la nostalgia melancólica es sustituida por lo que aparentemente es un pesimismo pasivo. Se introducen las ideas de la nada y de la desaparición completa después de la muerte en “La cueva de la Nada” y la idea de la repetición eterna es introducida en “La rueda del Tiempo”. Los personajes centrales llegan a Roma, la última estación antes de “La isla de la Inmortalidad”, donde descubren que la felicidad no existe en la tierra. Aquí, la imagen pesimista del mundo se perfila más claramente que en los tomos anteriores, pero sólo para derrumbarse. En este tomo se consuma el desengaño. El viaje llega a su fin igual que la vida terrestre. La deconstrucción de las imágenes de la realidad es total cuando la meta del viaje, la búsqueda de Felisinda, se demuestra inalcanzable. La meta que ha unido a los dos personajes centrales durante toda la aventura y alrededor de la que se ha ordenado el argumento de la obra quiebra y se derrumba. El proyecto ha sido imaginario y, en vez de alcanzar su meta, Andrenio y Critilo se confrontan a una gran nada, se encuentran al borde de un abismo aniquilador. Sin embargo, justamente el momento en el que se ven enfrentados a la nada, el mismo momento en el que se apaga el motor y motivo de su viaje, también, es el momento en el que se consuma el desengaño. El proceso de desilusión y de desengaño concluye al enfrentarse a la nada. Es el momento en el que se sustituye el saber erróneo y falso por una imagen real de cómo es la realidad sin máscara, se revela la realidad tal y como es, muestra su ser verdadero. La imagen aparente, la apariencia se sustituye por el ser, por el saber desengañado.

En la confrontación con “La cueva de la Nada” se derrumba la imagen disfrazada y falsa del mundo, pero esta deconstrucción crea la posibilidad de construir una nueva imagen y de superar la negatividad. Sólo después de haberse confrontado con la nada y la negatividad de la nada es posible crear una meta positiva, una meta nueva, la de llegar a “la isla de la inmortalidad”.

La interpretación que sigue defiende de la mayoría de las interpretaciones de *El Criticón* las cuales denominan la obra: pesimista y negra. Sin embargo, la estructura dinámica de la obra, a pesar de las dificultades que se presentan en el camino de los dos personajes centrales, se orienta hacia delante, se trata de un proceso de desarrollo y, a pesar de la crisis mundial, a pesar de la falta de grandes personalidades, existe una posibilidad de hacerse inmortal y de ser el nuevo personaje histórico importante.

3.2.1. El telos y la dinámica de la vida

“La cueva de la Nada” y “la isla de la Inmortalidad” constituyen dos polos, dos posibilidades hacia las cuales la vida puede orientarse. Cuando se haya superado la negatividad de la nada queda el camino positivo, de modo que, la de-construcción de la visión falsa del mundo y de las metas anteriores viene a ser la construcción de una meta nueva: la isla de la inmortalidad. La búsqueda de Felisinda ha sido el motor y el motivo del viaje de Critilo y Andrenio y es la búsqueda de ella lo que, a lo largo de la vida, les ha hecho comprender la realidad y la verdad sobre el mundo, les ha hecho ver la realidad que se esconde detrás de la máscara, debajo de la superficie. Esta búsqueda les ha ilustrado y formado y les ha posibilitado la entrada a “la isla de la inmortalidad”. No alcanzan su meta personal, sino otra meta que sustituye la anterior, una meta que les propone el autor de la misma manera que el creador de este mundo, el escritor del libro del mundo, propone a su lector una meta para la vida.

Critilo y Andrenio inician su viaje proponiéndose una meta sin saber que nunca la conseguirán, sin embargo, alcanzan otra meta: la meta del creador. Se esconde, por lo tanto, detrás de la meta personal una meta cosmológica, una meta que es la máxima posible dentro del marco y las posibilidades que permite la vida. El hombre se propone metas aquí, en la tierra, pero es otra fuerza la que pone las metas que apuntan al más allá, porque existe la posibilidad de alcanzar el más allá y hacerse inmortal. Se distingue entre la inmortalidad literaria e inmortalidad religiosa, pero ninguna se consigue sin primero hacerse persona lo cual se logra en la tierra.

El pesimismo que se vislumbró en el primer tomo y que, aparentemente, se acentúa en el último tomo, no afecta la posibilidad individual de hacerse persona, sólo afecta el mundo. El mundo se ha tergiversado debido a la mentira y el engaño lo cual ha supuesto un desplazamiento de valores. Ver el mundo desde una perspectiva adecuada exige síntesis, prudencia y saber por parte del hombre. Hay que mirar al mundo desde una perspectiva contraria, hay que contemplarlo al revés. Algo que Andrenio descubre en el primer tomo:

“Iba muy consolado Andrenio con el único remedio que le diera para poder vivir, y fué que mirase siempre el mundo, no como ni por donde le suelen mirar todos, sino por donde el buen entendedor Conde de Oñate: eso es, al contrario de los demás, por otra parte de lo que parece...”¹⁵¹

¹⁵¹ *El Crítico*, Tomo I, Crisi 7, p. 216.

Es tarea del hombre ver y comprender el mundo tal y como es, comprender el ser verdadero lo cual se hace contemplándolo desde un punto de vista alternativa, donde no miran los demás, hay que saber ver lo que hay debajo de la superficie.

Existe una posibilidad en la obra que la aleje de la interpretación pesimista. El desengaño y el saber mirar por donde no miran los demás constituyen una posibilidad de superar la negatividad de la nada, de superar el abismo de la nada y alcanzar una meta fundada en el verdadero saber del mundo, en la sabiduría y el conocimiento verdadero. Es un proceso largo e individual, que empieza en la juventud y que no se cumple hasta la vejez. En el primer tomo, sin embargo, esta sabiduría y comprensión del mundo no se ha alcanzado aún y todavía existe la esperanza de poder triunfar en el mundo, todavía no se ha desmontado la imagen del mundo enmascarado.

En el primer tomo, Gracián describe la naturaleza humana sin prestar atención a las relaciones sociales y explica cómo las maldades humanas tomaron por enemigo al hombre debido a su razón. Después entraron en conflicto entre sí hasta que La Malicia declarase que La Mentira y El Engaño debían atacar la ingenuidad irracional de la juventud. Esto supone un reto más para los dos personajes centrales de la obra: el de resistir a estos dos elementos y reestablecer el equilibrio en el yo entre razón e intuición¹⁵², algo necesario para llegar a ser persona. Los personajes principales desembarcan en un viaje cuya meta desconocida es la de reinsertrar las virtudes verdaderas en su posición correspondiente, la razón tiene que volver a reinar en “el alcázar del alma”.

En el segundo tomo, Gracián gira hacia la historia en busca de consuelo y para reencontrar los valores y las virtudes que debían dominar al hombre, mientras, en el tercer tomo, le preocupa la verdad. Al terminar el viaje, Andrenio y Critilo no han encontrado la felicidad, pero han encontrado la verdad sobre el mundo y sobre sí mismos. El desengaño se ha efectuado, poseen saber desengañado. No alcanzan la meta que se habían propuesto, sino otra meta, la que les tenía pensado el autor.

El viaje, igual que la vida, se concentra alrededor de un *telos* que garantiza la dinámica y el progreso a todos los niveles de la obra: a nivel individual, concreto, el que constituye la acción de la obra y a nivel universal y abstracto donde los valores y las virtudes son los principales actores. A cada nivel corresponde una culminación o meta.

¹⁵² Por *intuición* se entiende en este contexto una percepción directa del mundo sin reflexión teórica sobre ella ni conocimiento teórico. La idea no incluye, como en Descartes, un conocimiento intuitivo y directo de relaciones singulares, sino que afecta la facultad de percepción necesaria para todo tipo de reflexión y conocimiento posterior.

El proyecto personal fracasa, pero se cumple el proyecto universal. La lucha por la felicidad se pierde, pero se logra algo de igual importancia: el saber desengañado, la verdadera sabiduría. La búsqueda de Felisinda crea la posibilidad de hacerse persona y llegar a la isla de la inmortalidad. El proyecto imaginario, construido, que no se va a cumplir, alimenta el proyecto universal y constituye, a pesar de ser un proyecto imposible, una dinámica progresiva que no concuerda con una interpretación pesimista de la obra.

Existe una conexión y una analogía entre los diversos planos de la realidad. La microcosmía humana entra y contribuye a la macrocosmía de la naturaleza y al revés, el hombre está compuesto por elementos de la naturaleza:

“Componían al hombre todas las demás criaturas tributándole perfecciones, pero de prestado; iban a porfía amontonando bienes sobre él, mas todos al quitar: el cielo le dio la alma, la tierra el cuerpo, el fuego el calor, el agua los humores, el aire la respiración, las estrellas ojos, el sol cara, la fortuna averes, la fama honores, el tiempo edades, el mundo casa, los amigos compañía, los padres naturaleza y los maestros la sabiduría.”¹⁵³

El hombre es individuo pero al mismo tiempo entra en un contexto superior a sí mismo del cual no se puede librar ya que la mayoría de sus facultades las tiene prestadas de su entorno. Sólo la virtud es propia del hombre:

“Essa es bien proprio del hombre, nadie se la puede repetir. Todo es nada sin ella, y ella lo es todo; los demás bienes son de burlas, ella sola es de veras. Es alma de la alma, vida de la vida, realce de todas las prendas, corona de las perfecciones y perfección de todo el ser; centro es de la felicidad, trono de la honra, gozo de la vida, satisfacción de la conciencia, respiración del alma, banquete de las potencias, fuente del contento, manantial de la alegría.”¹⁵⁴

El hombre debe en cierta medida su existencia a “todas las demás criaturas”, entiéndase por “criatura”: “Todo lo que tiene ser, y no es Dios”¹⁵⁵, pero también contribuye a la totalidad. Es hombre *contra* mundo porque el mundo es hostil y trastornado y, como tal, supone un reto para el individuo, pero el hombre también está *en* el mundo, porque es la escena en la que desarrolla su vida. De esta manera, interior y exterior, mundo y hombre, se complementan y completan. En las páginas que siguen, veremos cómo similares opuestos y contrapuestos forman un eje constitutivo a todos los niveles de la obra.

¹⁵³ *El Criticón*, Tomo II, Crisi 7, p.224.

¹⁵⁴ *Ídem.*, pp.224-225.

¹⁵⁵ Véase la nota al respecto por Romera-Navarro en la edición citada, p.224.

3.2.2. Estructura: tesis – antítesis

Tanto lingüística-, temática- como ideológica- y estructuralmente la historia de las vidas de Critilo y Andrenio está compuesta según un modelo: tesis-antítesis el cual subraya los contrastes y la dinámica de la historia. Andrenio y Critilo simbolizan las dos caras del yo y se enfrentan varias veces a una bipartición del camino escogido para el viaje, también la realidad muestra en varias ocasiones dos caras. Se construyen y deconstruyen, continuamente, las imágenes de la realidad a lo largo del viaje según vayan adquiriendo saber sobre el mundo y según vayan aprendiendo a abstraer de la luz engañosa que cubre el mundo, incluso a nivel lingüístico, las frases están construidas alrededor de opuestos que ejemplifican el carácter doble de la realidad.

Andrenio se deja, desde el principio, cegar y seducir por las imágenes y visiones que encuentra. No posee el juicio y el sentido crítico de Critilo, pero, paso a paso, aprende de sus errores como, por ejemplo, cuando entra en lo que parece ser la casa del placer, pero que se demuestra ser la casa de la cual nadie sale¹⁵⁶ o cuando se deja engañar por Falsirena¹⁵⁷. Andrenio es ingenuo y está ansioso por descubrir el mundo, pero necesita ayuda del mayor y más experimentado Critilo. Escogen, en ocasiones, caminos distintos: “Entra tú por donde gustares, que al cabo de la jornada todos vendremos a un mismo paradero”¹⁵⁸, pero siempre se encuentran en un punto medio entre dos extremos, se complementan mutuamente. A pesar de ser Critilo el que asegura el equilibrio del yo, los dos representan aspectos imprescindibles de la persona.

Este carácter doble también se refleja en la manifestación de la realidad. La muerte, por ejemplo, tiene dos lados, puede ser “fresca” o “seca”, igual que puede ser “bella” u “horrorosa” dependiendo de quien la contempla. Lo mismo ocurre con la vejez. En la entrada a la última etapa de la vida y, por lo tanto al comienzo del último tomo, los dos compañeros de viaje se enfrentan a dos puertas a “el palacio de la Venecia”. Una es “la puerta de Horrores” y la otra es “la puerta de Honores”. Escogen puertas distintas, pero vuelven, sin embargo, a encontrarse al otro lado. El camino se divide, pero se reencuentran en un punto medio entre los dos caminos escogidos, entre las dos

¹⁵⁶ *El Criticón*, Tomo I, Crisi 10.

¹⁵⁷ *Ídem.*, Tomo I, Crisi 12.

¹⁵⁸ *Ídem.*, Tomo I, Crisi 10.

opciones, en la decisión éticamente correcta de acuerdo con la idea aristotélica de “la virtud del término medio”¹⁵⁹.

También lingüísticamente, existen varios polos en la exposición. El autor usa hiperbatones y elipsis, crea paralelos y polivalencias y construye metáforas y alegorías. Yuxtapone tesis y antítesis para crear una expresión irónica o para unir dos cosas distintas sin aparente conexión ni relación. A menudo, usa palabras fonéticamente parecidas para crear contrastes en la frase, como, por ejemplo: mundo-inmundo, joyas-hoyas o digesto-indigesto. En “El museo de Discreto” dice:

“...de sus joyas sólo quedó el eco en hoyas y sepulcros, las sedas y damascos fueron ascos, las pie dras finas se trocaron en lasas frías, las sargas de perlas en lágrimas, los cabellos tan rizados ya erizados, los olores hedores, los perfumes humos. Todo aquel encanto paró en canto y responso, y los ecos de la vida en huecos de la muerte, las alegrías fueron pesames, porque no les pesa más la herencia a los que quedan...”¹⁶⁰

Despoja, en esta cita, el lenguaje de adorno y magia y ve las cosas a la luz del desencanto alejado de las apariencias engañosas. De esta manera, demuestra la otra cara de la realidad de las cosas. Niega la idea de algo brillante y hermoso que podría provocar “joyas” al yuxtaponer la palabra con “hoyas”, lo mismo ocurre con “damascos” y “ascos”. De modo que el sonido y parecido fonético viene a ser una manifestación objetiva de la realidad doble y el lenguaje revela la oposición temática: Ser-Parecer.

Lo mismo ocurre cuando crea oposiciones a nivel semántico de la frase: “Mas como yo tengo en estos ojos un par de viejas en vez de niñas, todo lo descubro...”¹⁶¹. *La niña de los ojos* es el símbolo de juventud y frescura, pero, aquí, pierde su significado al ser yuxtapuesto con *vieja*. La metáfora se usa de manera negativa para poner de relieve el otro lado de la realidad y para enfatizar su dualidad. *La niña* se aplica en sentido irónico y la palabra pierde toda magia y significado de ideal. En cambio, cobra en el antagonismo joven-viejo un significado nuevo, ya no es ideal, *la niña* es real e ingenua. El ideal se traslada a *un par de viejas* ya que la sabiduría y el conocimiento se hallan en la vejez.

Existen, por lo tanto, antagonismos y dualidades a varios niveles del texto sin que estos sean sintetizados en ningún momento. El texto se concentra hacia varios polos y esta

¹⁵⁹ En *La Ética a Nicómaco* Aristóteles expone un cálculo para la acción moral y da luz a la expresión “la virtud del término medio”.

¹⁶⁰ *El Crítico*, Tomo II, Crisi 4, p. 127.

¹⁶¹ *Ídem.*, Tomo III, Crisi 5, p. 164.

estructura bipolar es la que sustenta la dinámica y el progreso de la narración. De esta manera tanto el texto mismo como los personajes entran en un movimiento dialéctico sin cesar que asegura el movimiento, el estado natural del mundo. Los polos opuestos se mantienen mutuamente en oposición y su unión no es síntesis sino armonía y equilibrio de opuestos.

3.3. La *Crisi*

La introducción y unión de opuestos también es decisiva para la división de la obra en *crisis*. Fernando Lázaro Carreter señala en “El Género Literario de *El Criticón*”¹⁶² que el término crisis es sinónimo con crítica y que Gracián lo aplica en este sentido. Gracián ya había usado el termino en algunas de sus publicaciones anteriores como, por ejemplo, en *El Discreto* y en *Agudeza y arte de ingenio* y en los dos casos atribuye al término dicho significado. En *Agudeza y arte de ingenio* dice que:

“Todos los conceptos que se fundan en la crisis son más gustosos, porque se añade a lo picante del artificio lo picante de la materia, y así, esta sutileza del transformar las cosas, cuando es crítica, es extremada.”¹⁶³

Distingue entre crisis irrisorias y crisis juiciosas. Sobre las crisis irrisorias dice:

“Es tan fácil esta agudeza, cuán gustosa, porque sobre la ajena necesidad todos discurren y todos se adelantan antes al convicio que al encomio, pero el ingenioso por naturaleza, aquí dobla su intención. La sutileza destes conceptos consiste en notar en otros la simplicidad, de suerte que difiere esta especie de crisis de la pasada en que aquélla¹⁶⁴ censura el artificio ajeno en el proceder, ésta la falta d él; aquella, la malicia; ésta, la sencillez o la necesidad.”¹⁶⁵

En el segundo tomo añade sobre las crisis juiciosas:

“Las juiciosas calificaciones participan igualmente de la prudencia y de la sutileza. Consiste su artificio en un juicio profundo, en una censura recóndita, y nada vulgar, ya de los yerros, ya de los aciertos”¹⁶⁶

¹⁶² Publicado en *Gracián y su Época: Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986., pp. 67-87.

¹⁶³ *Agudeza y arte de ingenio*, Tomo I, p. 186.

¹⁶⁴ Véase el Discurso anterior: “De la agudeza crítica y maliciosa”, XXVI, p. 254.

¹⁶⁵ *Agudeza y arte de ingenio*, Tomo I, pp. 265-266.

¹⁶⁶ *Ídem.*, Tomo II, p. 7.

No obstante, en *El Criticón* el término adquiere un significado más amplio. En la obra anterior Gracián diferenciaba entre panegírica y crisis porque el primero alababa y elogiaba y el último criticaba, pero en *El Criticón* permite que la crisis abarque las dos cosas.

Una crisis está construida de suerte que revela y expone la dualidad de la realidad, las tesis y las antítesis se contradicen, pero no se anulan mutuamente. La síntesis que nace de las dos es una unidad dual que lleva en su interior la dualidad y esa dualidad unida (indistinta) es la que va a formar el punto de partida de la crisis siguiente. Se construyen visiones del mundo que no son la verdad absoluta, no son imágenes definitivas de la realidad en sí, son visiones insuficientes y cuando uno comprende la insuficiencia de estas imágenes se acerca un paso más a la verdad definitiva y a la sabiduría. Cada crisis es un paso en ese camino y descubre una pequeña parte de la realidad. En *Agudeza y arte de ingenio* Gracián propone dos ejemplos del arte de la crisis. Menciona un fragmento de *Philosophia secreta* de Juan Pérez que explica las crisis irrisorias y además menciona el comienzo del capítulo I, 3, 7 de Guzmán de Alfarache. Los dos ejemplos son alegóricos y la alegoría parece haber servido como inspiración para la crisis.

Ya en *El Discreto* Gracián había usado varios géneros y modelos, pero no los dejaba interactuar como en *El Criticón*. La fábula, la alegoría y la panegírica son algunos de los modelos que había usado antes y junto a la épica, la sátira y varios otros como ponentes de los que habla en el prólogo forman los pilares estilísticos más importantes de la obra. Especialmente llama la atención la inspiración obvia que había supuesto la *Odisea* de Homero y *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. Pero la mezcla de géneros, sus fuentes, la dualidad que la crisis conlleva apuntan a una idea determinada. Todos estos aspectos forman parte del mensaje final del texto, de la totalidad.

Antes de escribir *El Criticón*, Gracián había practicado agudeza libre o suelta que consistía en seguir varias tradiciones literarias e incluirlas en sus textos, pero sin mezclarlas. Los conceptos habían surgido a lo largo del tratado pero sin encadenarse a una línea trazada. En oposición a esta tradición está la agudeza compuesta que introduce varias tradiciones literarias y las deja interactuar y entrar en una unidad compuesta. Gracián mismo define estos modelos en *Agudeza y arte de ingenio* y Lázaro Carreter subraya que en la edición de 1642 el filósofo barroco describe la agudeza suelta o libre como un acierto razonable y bien meditado mientras en la edición posterior ya no se atreve a llamarlo *acierto* sino *gusto*. Lázaro Carreter opina que este cambio se debe a

que ya estaba preparando y justificando su obra principal y la agudeza compuesta como una forma concreta.

La agudeza compuesta se manifiesta en la ficción de varias maneras o como épica, como una colección de alegorías, o en forma de diálogo. En *El Criticón* se reúnen todas estas formas, de modo que, la obra principal es el ejemplo idóneo de la fórmula a seguir expuesta en el apartado correspondiente de *Agudeza*. En el discurso “De la agudeza compuesta, fingida en común” se propone que el mundo debe ser disfrazado para ser percibido y eso se hace mejor a través de parábolas o alegorías. Dice:

“El ordinario modo de disfrazar la verdad para mejor insinuarla sin contraste, es el de las parábolas y alegorías; no han de ser muy largas ni muy continuas; alguna de cuando en cuando, refresca el gusto, y sale muy bien; si fuese moral, que tire al sublime de engaño, será bien recibida, como lo fue ésta del célebre Mateo Alemán, en su Atalaya de la vida.”¹⁶⁷

El Criticón sigue todas las pautas trazadas en este apartado: la dualidad de cada frase, los extremos y las diferencias representadas por Andrenio y Critilo junto a las tesis y las antítesis contribuyen a enfatizar la temática de la obra. Además la crisis, originada en la alegoría según la definición de Lázaro Carreter, es una forma consecuente de dividir la obra para evitar que entren en conflicto forma y contenido. La crisis representa igual que el resto del mundo una dualidad y es, por lo tanto, una reproducción y manifestación perfecta de la composición de la realidad.

3.4. Narrador, personajes y persona

El narrador de la obra es omnisciente, pero sólo expresa su omnisciencia cuando hacia el final de una crisis alude a lo que va a suceder a continuación. No es un Dios que influye en la progresión natural de la obra o que somete a los dos personajes centrales a un destino predeterminado, sino una voz narradora que junto al lenguaje constituye un remedio para la mediación de una visión del mundo. El lenguaje supone una limitación que debido al carácter objetivo que necesariamente tiene que adoptar para adaptarse al mundo fáctico dificulta una representación satisfactoria de la realidad, por eso, el papel del narrador no es el de describir el mundo de manera directa sino que viene a ser una expresión figurativo-lingüística de la realidad, de modo que el lector se enfrenta a la

¹⁶⁷ *Agudeza y Arte de Ingenio*. Tomo II, p. 195.

misma tarea herm enéutico-interpretativa que los personajes. El lector encuentra la misma tarea interpretativa en el texto que en la vida misma.

El punto de vista es concedido a los dos personajes después de una breve introducción y, a posteriori, el narrador se retira para desempeñar un papel de fondo, se convierte en un papel secundario. Los personajes son actores junto a virtudes y méritos que se personifican para entrar a nivel de acción y participar en el desarrollo del argumento. El narrador se limita a introducir anécdotas y narraciones que contribuyen a la presentación del carácter universal y los rasgos generales del hombre y del mundo, pero se abstiene de moralizar de manera directa sobre el argumento y la acción, lo moral y lo bueno se revelan de manera sutil e ingeniosa en los símbolos. Así, se manifiestan los opuestos del mundo como ejemplificaciones simbólicas en la realidad literaria. La totalidad de la obra se convierte, por lo tanto, en una reproducción simbólica de la realidad. No aspira a ser una reproducción exacta del mundo, sino que expande su horizonte cognoscitivo y abre paso a la comprensión subjetiva del lector.

Los personajes centrales de *El Criticón*, Andrenio y Critilo, representan dos lados del hombre y juntos constituyen la *persona*. Son los dos aspectos fundamentales del yo y deben juntarse en un punto medio para asegurar el equilibrio entre los dos y constituir al hombre completo, la persona. La noción de la *persona*, en oposición al hombre, es central en la filosofía de Gracián y es el proyecto principal de su obra maestra. *El Criticón* describe e ilustra cómo hacerse persona y abarca así el problema de la existencia humana. Es una idea central en su filosofía vital porque es el centro en el que se reúne la circunstancia, la situación en la que se encuentra el hombre, y es el punto de máximo alcance humano, de la máxima sabiduría y desengaño, es decir, el hombre en su posibilidad lograda. El hombre logrado en *El Criticón* ya no es, como en *El Héroe*, un hombre que triunfa en el mundo sino un hombre contemplativo y sabio, un hombre desengañado que comprende su verdadera situación y circunstancia, comprende su propia condición de ser, su existencia, y, con ello, la posibilidad que le da el mundo en el que vive.

Hacerse persona no se consigue espontáneamente, es un proceso íntimo y personal. Por eso mismo el autor no puede poner punto y final a la obra, sino que el lector tiene que acabarla, tiene que acabar su obra personal y seguir el camino trazado. El libro no da la respuesta, sino que indica un camino a seguir con su punto de partida, pero con un final abierto.

Los dos personajes centrales siguen y trazan este camino. Simbolizan el hombre en su totalidad siendo cada uno un elemento imprescindible. Uno no es sin el otro y, a pesar de que Critilo posea más experiencia que Andrenio, a pesar de ser más sabio, Critilo no puede prescindir de Andrenio. Es Andrenio quien salva a Critilo en el primer capítulo. Critilo, el náufrago, se está despidiendo de la vida cuando, de repente, aparece Andrenio y le rescata. Andrenio le salva la vida, le da la vida en sentido literal y Critilo le agradece la acción enseñándole a hablar. El hablar es una actividad imprescindible para el ser humano, una articulación de su alma:

“Es el hablar efecto grande de la racionalidad, que quien no discurre no conversa. Habla, dixo el filósofo, para que te conozca. Comuníquese el alma noblemente, produziendo conceptuosas imágenes de sí en la mente del que oye, que es propriamente el conversar. No están presentes los que no se tratan, ni ausentes los que por escrito se comunican: viven los sabios varones ya passados y nos hablan cada día en sus eternos escritos, iluminando perennemente los verdaderos. Participa el hablar de lo necesario y de lo gustoso, que siempre atendió la sabia naturaleza a manejar ambas cosas en todas las funciones de la vida; consíguense con la conversación, a lo gustoso y a lo presto, las importantes noticias, y es el hablar atajo único para el saber: hablando, los sabios engendran otros, y por la conversación se conduce al ánimo la sabiduría dulcemente. De aquí es que las personas no pueden estar sin algún idioma común, para la necesidad y para el gusto, que aun dos niños arrojados de industria en una isla se inventaron lenguaje para comunicarse y entenderse. De suerte que es la noble conversación hija del discurso, madre del saber, desahogo del alma, comercio de los corazones, vínculo de la amistad, pasto del contento y ocupación de personas.”¹⁶⁸

Critilo le da a Andrenio el remedio más importante para hacerse persona, le da el lenguaje y le pone un nombre, le da acceso a la vida culta y civilizada. Ambos se deben la vida y con esta dependencia mutua inician su viaje por el mundo. Representan dos aspectos imprescindibles del hombre y cada uno debe su vida al otro.

En su camino encuentran una larga lista de ayudantes y de opositores. Algunos pretenden ayudarles otros a mal-guiarles con fines propios. Representan los mejores y los peores aspectos del hombre y es tarea de Andrenio y Critilo distinguir los malos de los buenos y, sólo, aceptar ayuda de los que verdaderamente quieren ayudar, del mismo modo que es tarea del lector en el mundo real (extra-textual) distinguir el bien del mal. El autor crea, continuamente, elementos de suspense en la obra que ayudan a consolidar la dinámica progresiva y que suponen un reto para los dos personajes centrales. La vida está llena de pruebas a superar y enigmas a descifrar y el libro de la vida no es distinto. Con la introducción de dos personajes centrales el autor divide el punto de vista e ilustra la dualidad del hombre. Por un lado está Critilo que además de representar el juicio y la razón crítica, posee memoria. Está capacitado para sacar provecho de su conocimiento y

¹⁶⁸ *El Crítico*, Tomo I, Crisi I, pp.108-109

su experiencia pasada y llevarlo al futuro, un saber que le habilita a deducir y prever cosas. Por otro lado está Andrenio que no tiene ni pasado ni memoria histórica, no posee saber sobre el mundo que le espera fuera de la cueva en la que se crió, no actúa a partir de la experiencia ni del conocimiento previo. Es el hombre intuitivo, la figura de Adán. Es *tabula rasa*, empieza desde un punto de partida epistemológico *cero*.

Además de la función simbólica de Critilo y Andrenio, el autor logra con la explicitud de los dos lados del hombre dar voz a cada uno de ellos y facilita así el diálogo de ambos con los personajes adicionales que encuentran en su camino. Si *El Quijote* fue una novela polifónica, también lo es la obra de Gracián. El diálogo interior se hace explícito y expresa, así, es carácter complejo y compuesto del hombre.

3.5. El yo dual

Critilo introduce al lector en la obra. No es *tabula rasa* como Andrenio, ya posee cierto conocimiento y aporta una serie de experiencias adquiridas en el mundo civil, experiencias que le han robado la confianza en el mundo. Ha visto al hombre desde su lado más oscuro y malvado, ha experimentado tanta crueldad que le han sido quitadas la ilusión y la alegría junto a su amada. Se enamoró, el amor le cegó y le condujo a la oscuridad. Sin embargo, paradójicamente, fue en la cárcel donde encontró los valores y virtudes verdaderos. En “el abismo de desdichas” descubrió que sus riquezas previas solamente le habían aportado maldades. Allí empezó a leer y descubrió que, antes, no había vivido una vida racional y virtuosa. Entre lo más bajo de la sociedad encontró el saber y “el desengaño, la experiencia y la salud del cuerpo y alma.”¹⁶⁹ Envidia a Andrenio el haberse criado entre animales en vez de entre hombres, ya que el hombre es peor que las fieras: “Dichoso tú que te criaste entre las fieras, y, ¡ay de mí!, que entre los hombres, pues cada uno es un lobo para el otro, si ya no es peor el ser hombre”¹⁷⁰. Después de haber sido liberado de la cárcel y de camino a casa desde Goa, experimenta otra vez la maldad y la malicia del hombre cuando el capitán del barco le empuja al agua. Está flotando en mar abierto, luchando contra las olas, enfrentado a la muerte al comenzar la obra. Su situación física corresponde a su situación mental. Le frustra tener

¹⁶⁹ *Ídem.*, Tomo I, Crisi 4, p. 161

¹⁷⁰ *Ídem.*, Tomo I, Crisi 4, p. 148

que despedirse de la vida justo en el momento en el que se encuentra capacitado para vivirla. Ha pasado la primera fase del desengaño, ha visto al hombre como verdaderamente es, y ahora está preparado para ver el mundo sin disfraz. Su imagen anterior del mundo ha quebrado y es la de-construcción de la imagen anterior la que le ha dejado donde está ahora: en mar abierto donde las olas le llevan en dirección a Andrenio. Después de haber sido rescatado, está preparado para construir un saber nuevo, un saber desengañado y de proponerse nuevas metas.

Como náufrago se encontró entre vida y muerte y en la confrontación con la muerte desaparece su visión anterior del mundo, muere la ilusión anterior, es la primera fase del desengaño. Sale de allí reforzado y listo para la vida nueva, para la construcción de una nueva visión de la realidad. En la unión con Andrenio se reúne con un yo joven y juntos inician la búsqueda de la felicidad y de un nuevo saber.

Critilo es crítico y juicioso y también el mayor de los dos, se reúne con Andrenio, el joven, ingenuo e intuitivo, pero con capacidad intelectual y juntos constituyen un hombre de camino a ser persona. Critilo le enseña a Andrenio a hablar y le da nombre, dos cosas imprescindibles para pasar el umbral al mundo civilizado, es en este mundo, el de los hombres, en el que se encuentra la posibilidad de prosperar y hacerse persona. Critilo representa el lado juicioso del yo, es él quien tiene que controlar y guiar los otros aspectos del hombre para crear equilibrio en el yo, pero si no fuera por Andrenio se habría muerto, la razón pura y el juicio puro no hacen una persona.

Andrenio es un hombre primitivo cuyo uso de la razón todavía se encuentra en la infancia. Es la intuición que intuitivamente ha percibido las primeras inquietudes intelectuales, los primeros pasos del ingenio, pero todavía es inmaduro e ingenuo. Critilo simboliza el juicio y el ingenio maduro y en Andrenio encontramos la intuición y la primera percepción de una facultad innata como es el ingenio. De modo que ya en la primera crisis vemos explícitamente la dualidad del hombre.

Existe una dualidad parecida al nivel del universo. Por un lado, está la naturaleza pura y, por otro lado, la civilización y la cultura, los modelos sociales contruidos por el hombre. Estas dualidades son los pilares de construcción tanto a nivel macro-cósmico como a nivel micro-cósmico, a nivel mundano y a nivel del yo. Como ya hemos dicho, es una oposición eterna que se refleja a todos los niveles de la realidad y, por lo tanto, también a todos los niveles de la obra. Las crisis están compuestas por oposiciones a nivel lingüístico y a nivel de contenido y, también, temáticamente la obra se apoya en oposiciones y dualidades. La visión del hombre es dual, y la unión entre Critilo y

Andrenio expresa de manera explícita la eterna lucha interna del hombre, entre, por un lado, las virtudes y la razón y, por otro lado, las inclinaciones naturales. Uno no es sin el otro y, a pesar de que Critilo sea el más experimentado de los dos, tiene que recuperar parte de su inocencia, tiene que reunirse con un aspecto ingenuo e intuitivo del hombre para poder iniciar el viaje en busca de la felicidad.

Como acabamos de ver, la razón, o más bien el juicio, domina en Critilo, es más sabio y tiene más experiencia. Su estancia en la cárcel le ha enseñado muchas cosas y es él quien guía a Andrenio, por ejemplo, cuando Falsirena¹⁷¹ pretende ayudar a los dos viajeros ganando su confianza para desaparecer después. Cuenta a Andrenio cómo Felisinda, después de haberse casado en secreto en Goa, dio a luz a un hijo en una isla y Andrenio descubre, así, que es el hijo de Critilo. Falsirena le informa además que Felisinda ha dejado la corte y se ha ido a Alemania. Andrenio y Critilo la creen, pero cuando Critilo decide ir a El Escorial y a Aranjuez antes de seguir el viaje a Alemania, deja solo a Andrenio con Falsirena. Ella desaparece junto a Andrenio y con ellos desaparecen las piedras preciosas que le había dejado Critilo a su hijo.

Este cuento en el cuento, que también es una alegoría en la alegoría, subraya la importancia del juicio. Cuando Critilo deja solo a Andrenio también desaparece la razón y la capacidad de juzgar y Andrenio se deja engañar. Cuando desaparece el juicio, el hombre ya no sabe mantener una distancia crítica con el mundo y cae al nivel de la intuición, un nivel donde no sabe distinguir entre verdad y falsedad. Andrenio solo no es capaz de encontrar el camino indicado para conseguir la meta, para encontrar a Felisinda y se deja mal-guiar. A Critilo le ayuda un ayudante verdadero, Egenio, y juntos encuentran a Andrenio. Por un momento, pierden la pista, pero cuando vuelven a juntarse son más sabios y esforzados para seguir el viaje y la historia puede continuar. La división de los dos lados del yo es símbolo de la estructura interna del mismo. La razón juiciosa debe ser la virtud regente y dominar las otras virtudes, pero sin el ingenio no hay nada que dominar. Critilo guía y controla a Andrenio, pero si no fuera por Andrenio el viaje no habría sido posible. Andrenio le salvó la vida a Critilo y ahora éste aconseja y ayuda a aquél.

Los dos niveles tanto el de la razón juicio como el de la intuición ingeniosa son necesarios para hacer un hombre completo y para hacer la persona. Ya en la primera crisis se establece un contrato entre los dos personajes centrales, un contrato de

¹⁷¹ *Ídem.*, Tomo I, Crisi 12.

dependencia mutua que asegura el equilibrio en el yo, es un contrato basado en la deuda mutua entre ellos. Se debe la vida a Critilo a Andrenio porque le salvó la vida al rescatarlo del mar y Andrenio a Critilo porque éste le dio nombre y le enseñó a hablar. Critilo le ha dado vida como hombre cultivado a Andrenio y ya no es, meramente, un ser animal, un ser de la naturaleza. Es en el mundo civilizado donde Andrenio puede evolucionar, aquí, puede pasar de ser hombre a ser persona, pero para efectuar esta evolución hace falta la herramienta más importante para el hombre: el lenguaje. Critilo da a Andrenio lenguaje para que pueda articular su conciencia y entendimiento y para que pueda formular sus inquietudes innatas, sólo así se engendra saber.

La conversación no solamente conduce dulcemente el ánimo hacia la sabiduría, sino que es una facultad necesaria para la existencia humana porque “no es tan presentes los que no se comunican”. En otro capítulo señalamos las similitudes entre las ideas de Gadamer y las de Gracián expresadas en *Agudeza y arte de ingenio*. La comparación entre los dos filósofos nos enseñó la importancia del lenguaje y la articulación lingüística del pensar y ya, aquí, en el primer capítulo de la obra maestra del filósofo barroco en el que se unen los personajes principales destaca esta importancia. Sigue la línea iniciada en *Oráculo Manual* donde junta el saber con el saberlo mostrar.

La circunstancia es de la máxima importancia para la existencia del hombre, define al ser humano y le concede su posibilidad de evolución personal. Andrenio que ha estado apartado del mundo civilizado también ha estado encerrado en su propia ignorancia y encerrado en sí mismo con el deseo de saber. El hombre no está destinado a vivir entre animales, nos lo demuestra la falta de capacidades físicas. Las faltas que le imposibilitan a Andrenio subir la pared de la cueva y salir, sus condiciones físicas no le permiten seguir a las fieras con las que se ha criado, es distinto de ellas. Ellas se manejan con sus garras y su agilidad física, es lo que les permite entrar en contacto con el mundo, manejarse en él y vivir, es su *medio* para vivir. En cambio, Andrenio no posee las mismas ventajas físicas, sin embargo, posee otra facultad que más adelante va a revelarse como su medio para vivir, lo que le posibilita evolucionar como hombre y hacerse persona: el pensar y el lenguaje.

El pensar parece estar intrínsecamente vinculado al lenguaje. Ya antes de saber hablar Andrenio se hacía preguntas en su interior, no sabía articularlas ni responderlas, pero ya antes de tener lengua formaba preguntas en su interior, preguntas que, de alguna manera, eran lingüísticas.

Critilo le da a Andrenio un nombre y una identidad, le ayuda a articular con palabras lo que le ha ocurrido, a expresar la experiencia y el conocimiento que le ha proporcionado la salida de la caverna. Ha salido de la caverna para encontrarse con un mundo bañado en luz. A través del lenguaje puede comunicar su experiencia y pronunciar en voz alta las preguntas que le vienen a la mente, el lenguaje le ayuda a “desahogar el alma”. Lo que le falta en lo físico comparado con las fieras lo tiene en lo intelectual, pero sin el lenguaje la fecundidad intelectual no prospera. El lenguaje le abre un mundo nuevo, un mundo que le posibilita evolucionar. Por eso, es necesario pasar de la naturaleza al mundo civilizado y cultivado, porque aquí yace la posibilidad del ser humano. El hombre no prospera como ser animal, sino descubriendo, contemplando, reflexionando y conversando. Un hombre sin conversar es un hombre encerrado, pero al tener uso del lenguaje se abre un mundo que posibilita superar el abismo entre interior y exterior. El lenguaje no sólo diferencia al hombre del animal por ser un medio de comunicación interhumano, sino que es una característica del hombre que va desde el interior al exterior, es una articulación del pensar y el pensar es una articulación vital e innata del hombre que se da a conocer como lenguaje, lo demuestra Andrenio.

3.6. El punto de partida epistemológico – la primera pregunta

A pesar de no ser capaz de articular su saber y expresar con palabras sus observaciones y las experiencias, Andrenio posee una potencialidad racional e intelectual. Describe la carencia que sentía al no saber quién era. En la cueva se hacía preguntas en su interior y al poder formular las preguntas con palabras en voz alta puede expresar la inquietud y el deseo de saber, se desahoga.

Ya estando en la caverna, notaba la diferencia entre él y los animales. Ellos podían, gracias a sus garras, escalar las paredes de la caverna y salir a la luz, pero él se quedaba atrás, solo, con su curiosidad y el deseo de saber y de conocer el mundo exterior. Se preguntaba por su propia existencia: “¿Qué es esto, decía, soy o no soy? Pero pues vivo, pues conozco y advierto, ser tengo. Mas si soy, ¿quién soy yo? ¿Quién me ha dado este

ser, y para qué me lo ha dado?”¹⁷², pero siempre se hacía las preguntas hacia dentro ya que carecía de voz y de lenguaje, de algo que le vinculara a los hombres. Esta experiencia prematura de Andrenio revela varios aspectos de la visión gracianesca del hombre. Ya hemos mencionado el carácter lingüístico del pensar, Gracián parece dar por hecho que el pensar se lleva a cabo como una actividad lingüística igual que Descartes. Tanto en Gracián como en Descartes el pensar se efectúa como un hablarse que, aunque hacia dentro y aunque no llegue a definirse como tal, es una actividad intelectual que adopta la inequívoca forma de lenguaje, en los dos el pensar se produce como un hablarse. Si en Descartes la respuesta final de su escepticismo fue el *cogito ergo sum*, éste viene a ser el origen de la pregunta en Gracián, porque el enunciado cartesiano provoca otras preguntas, entre ellas, las que se hace Andrenio en la cueva. Podríamos decir que Gracián toma como punto de partida el *cogito* cartesiano y pregunta por el modo de la existencia. Andrenio no sólo se pregunta si es o no es, ya siente y presiente su existencia, se pregunta por quién es, por su modo de ser. El punto de partida tanto para su ontología como para su filosofía del lenguaje es el ser. Un ser que en gran medida se define por el *cogito*, pero donde el *cogito*, para Descartes, es la respuesta, en Gracián, es otra pregunta más. El hombre es y piensa pero: ¿quién es? ¿Cómo es? Estas preguntas no las responde el *cogito* cartesiano. A Gracián le interesan las circunstancias del *cogito* y sus preguntas profundizan el aspecto existencialista en vez del aspecto epistemológico del ser pensante. No separa mente y mundo como su contemporáneo francés, sino que comprende al hombre como un ser con mundo, un ser-en-el-mundo.

Aún estando en la cueva y antes del terremoto que le libera a Andrenio y le posibilita pasar el umbral al mundo exterior, la fecundidad intelectual del hombre desempeña un papel primordial. Andrenio experimenta cosas sobre sí mismo que le hacen preguntar por su existencia y por su ser. Pregunta por su propio ser y pregunta por su entorno. Advierte que tiene ser y, por eso, se pregunta no por la esencia de ese ser sino por quién se lo ha dado y para qué. Descartes miraba hacia dentro y buscaba allí la solución de la cuestión del ser y concluía que el ser era ser pensante. Gracián, en cambio, mira al interior alimentado y provocado por lo exterior, pregunta por la existencia, pregunta por el ser en su contexto. Sin embargo, es importante enfatizar que la pregunta existencialista se desarrolla en fases, no es una pregunta que se anula al ser respondida.

¹⁷² *Ídem.*, Tomo I, Crisi I, p.112.

Andrenio empieza por la pregunta relacionada con su propio yo siendo ésta la primera cuestión necesaria para desarrollar la potencialidad intelectual. Con esta primera pregunta se revelan varios elementos relacionados con la visión del hombre y con su modo de ser. La primera pregunta se ofrece de manera casi espontánea:

“-Yo- dixo- ni sé quién soy ni quién me ha dado el ser, ni para qué me lo dio: ¡qué de vezes, y sin voces, me lo pregunté a mí mismo, tan necio como curioso! Pues si el preguntar comienza en el ignorar, ma l pudiera yo responderme. Argüíame tal vez, para ver si enpeñado me excedería a mí mismo; duplicávame, aun no bien singular, por ver si apartado de mi ignorancia podría dar alcance a mis deseos. Tú, Critilo, me preguntas quién soy yo, y yo deseo saberlo de ti. Tú eres el primer hombre que hasta oy he visto, y en ti me hallo retratado más al vivo que en los mudos cristales de una fuente que muchas vezes mi curiosidad solicitava y mi ignorancia aplaudía.”¹⁷³

Aún permaneciendo en las entrañas del monte se preguntaba por su propio yo. Empieza a sentir cierto ímpetu de conocimiento, le “salteó de repente” y se ve distinto a las fieras que hasta entonces tenía por madres. El interior de Andrenio esconde una fecundidad intelectual, su ser es un ser pensante destinado a aspirar al saber. La primera pregunta es, por lo tanto, por un lado, el resultado de la potencialidad cognoscitiva del ser humano y, por otro lado, la consecuencia de una dialéctica con el mundo. Porque la pregunta de Andrenio sale de él mismo, pero estimulado por su entorno. Descartes se encerraba para buscar la respuesta en el interior, dudaba de la interacción entre mente y mundo, para llegar a una definición del ser humano desde un punto de vista teórico-especulativo, mientras la preocupación primordial de Gracián es de carácter práctico. Se propone definir la existencia humana desde un punto de vista pragmático y circunstancial. Esto deja sus claras huellas en la vía epistemológica y en el camino hacia el saber esbozado a lo largo de la obra.

Andrenio es un hombre no-engañado ni desengañado, es un hombre sin experiencias y sin saber. Es el hombre bruto e inocente, producto de la naturaleza, criado en una cueva por fieras. Un terremoto derrumba la cueva y a través de lo que describe como “una paréntesis de mi vida” vuelve a nacer fuera de la cueva. Al salir de la cueva se enfrenta a toda la belleza que se podía imaginar. Ve el cielo, la tierra y el mar, todo bañado en la luz del sol. El sol ilumina y penetra todo, gracias a él se dejan ver las maravillas de la naturaleza, es “la criatura que más ostentosamente retrata la majestuosa grandeza del Criador”. El sol es “infinito y divino”, su hermosura es “infinitamente perfectísima”, es la equivalencia a Dios en la naturaleza. La comparación entre el sol y Dios es obvia. Critilo dice:

¹⁷³ *Ídem.*, Tomo I, Crisi I, pp.111-112.

“-Es el sol-ponderó Critilo-la criatura que más ostentosamente retrata la majestuosa grandeza del Criador. Llámase sol porque en su presencia todas las demás lumbreras se retiran: él solo lo campea. Está en medio de los celestes orbes, como en su centro, como razón del lucimiento y manantial perpetuo de la luz; es indefectible, siempre el mismo; único en la belleza, él hace que se vean todas las cosas y no permite ser visto, celando su decoro y recatando su decencia; influye y concurre con las demás causas a dar el ser a todas las cosas, hasta el hombre mismo; es afectadamente comunicativo de su luz y de su alegría, esparciéndose por todas partes y penetrando hasta las mismas entrañas de la tierra; todo lo baña, alegra, ilustra, fecunda y influye; es igual, pues nace para todos, a nadie le ha menester de sí abaxo, y todos le reconocen dependencias: él es, al fin, criatura de ostentación, el más luciente espejo en quien las divinas grandezas se representan.”¹⁷⁴

El sol es una fuente de vida igual que Dios. En la naturaleza es aquel que más ostentosamente retrata la majestuosa grandeza del creador porque el sol es en la naturaleza lo que Dios en el mundo civilizado. Ninguno de los dos se ve con el ojo desnudo, pero su existencia es imprescindible para la manifestación y la existencia de los demás. Cuando Andrenio sale de la caverna ve todos los prodigios de la naturaleza y siente la presencia del sol pero no lo ve: “a ningún otro prodigio se rindió la vista, sino a éste, confesándole inaccesible y con razón sólo.”

La experiencia y el proceso por el que pasa Andrenio al salir de la caverna apunta en dos direcciones, el autor enfrenta la filosofía a la teología al abrir camino a dos interpretaciones posibles. Por un lado, está la culminación de las inquietudes racionales que Andrenio ha experimentado en la caverna. El terremoto le facilita el ascenso hacia el concimiento y a través de la “paréntesis de su vida” vuelve a nacer como ser racional. A la luz de la razón, fuera de la caverna, ve la naturaleza que antes no conocía y se reúne con su padre, con el juicio, que le va a enseñar el camino hacia la felicidad y la isla de la inmortalidad. Por otro lado, está la experiencia de una iluminación religiosa. El sol es “el claro espejo de Dios” que “retrata la majestuosa grandeza del Criador” y estas comparaciones proponen otra posible interpretación de la experiencia. Las dos posibilidades se reúnen, sin entrar en conflicto, porque la preocupación primordial de la filosofía de Gracián es la vida misma, tema del que se ocupan tanto la filosofía como la teología y una interpretación no anula la otra.

El simbolismo del sol y la luz no es nuevo ni en la filosofía ni en la religión cristiana. En el simbolismo medieval en el que la filosofía tenía un interés cristiano innegable la luz era una metáfora recurrente, tanto simbolizando la luz de la razón como la luz divina. Pero también las metáforas y alegorías platónicas han hecho del sol una imagen importante y la similitud entre el encuentro de Andrenio con el mundo fuera de la cueva

¹⁷⁴ *Ídem.*, Tomo I, Crisi II, pp.121-122.

y la alegoría platónica de la caverna y la imagen del sol del filósofo griego es obvia. Sin embargo, la visión del mundo fuera de la caverna es distinta en los dos filósofos.

3.7. Un mito platónico en la obra

En *La República* Platón describe el proceso por el que tiene que pasar el hombre para llegar a conocer la idea de Bien. El modelo del mundo en Platón es un triadismo ontológico que se refleja tanto en la estructura microcósmica del hombre como en la macrocósmica de la polis y que, además, influye sobre el proceso epistemológico. El mundo está compuesto por el ser dividido en ser-existente y ser como esencia, pero ninguno de los dos es sin la idea de Bien la cual constituye la fuente del ser y se sitúa en la cúspide de la jerarquía del modelo ontológico. La idea de Bien es el absoluto por encima de y más allá de toda esencia, es, en el mundo inteligible, lo que es el sol en el mundo sensible: ilumina todo lo demás pero no se revela a sí misma sino tras un largo proceso epistemológico y tras una reflexión detenida. La idea de Bien es el centro del mundo inteligible como lo es el sol del mundo sensible y la vía de conocimiento se asemeja al proceso de contemplar el sol.

Volvemos a encontrar tanto la analogía del sol como la salida de la caverna en la obra de Gracián. El sol es el punto alrededor del que se concentra el universo, fundamenta la vida e ilumina las maravillas de la naturaleza igual que la luna es el punto de orientación del hombre. El ojo no ve el sol desnudo, pero ve todo lo demás gracias a él. En Gracián la verdad no se revela en su *Esse nudum* sino que se disfraza lo cual significa que para llegar a verla hay que ver por donde no miran los demás, hay que mirar en el interior de las cosas lo cual exige experiencia, sabiduría y equilibrio. De la misma manera, la metafísica de la idea de Bien en Platón tampoco define el carácter de la idea misma, sino su modo de manifestación, su influencia sobre el mundo. Platón inserta la idea de Bien en el modelo del mundo como una fuente, el origen, de todo. No somete la idea a un tratamiento sistemático, sino que enfoca el Bien desde un punto de vista ético lo cual le lleva a una indicación de su valor más que una definición del concepto absoluto. Por un lado, *La República* trata el Bien como un concepto filósofo-político relacionándolo con la construcción ideal del Estado y como un concepto ético que afecta el obrar bien. Pero, por otro lado, y más importante aún, está la idea del Bien como un sublime que es

la meta del conocimiento humano. Describe el Bien como el sublime objeto de conocimiento pero sin dar una definición exacta de su naturaleza, para ello probablemente haría falta un tratado mucho más amplio especialmente dedicado a la metafísica y la ética del Bien.

En todo caso, no cabe duda de que la idea de Bien es clave para la comprensión de la mayor parte de las dimensiones de la filosofía de Platón y que constituye el punto alrededor del cual se sitúan todas las demás dimensiones. Sin el conocimiento del Bien, la verdad y el conocimiento se reducen a saberes instrumentales sin sentido o finalidad. La idea de Bien hace útiles a las virtudes y a la justicia y tiene, por lo tanto, un significado concreto a nivel moral. El conocimiento del Bien posibilita la determinación moral tanto a nivel privado como a nivel del estado, es decir, posibilita la justicia y la armonía social. La idea de Bien crea la posibilidad de llegar a una dimensión ético-transcendental, pero es necesario haberla contemplado para obrar con sabiduría y esto sólo es posible para los más habilitados y preparados. El conocimiento teórico es necesario para juzgar a nivel práctico porque la sabiduría y la reflexión están por encima de los afectos y las inclinaciones no-rationales del hombre. Las ideas abstractas son, por lo tanto, consagradas por los filósofos en la sociedad, en consecuencia, los filósofos son los gobernantes adecuados.

Gracián tampoco describe la naturaleza de la verdad, sino que su principal preocupación es cómo se nos presenta a nivel ético y cómo llegar a ella a nivel epistemológico. La verdad es un concepto absoluto para cuyo conocimiento hace falta, no ser filósofo como en Platón, pero sí estar en posesión de un elevado uso del ingenio y del juicio.

En la obra de Platón el proceso epistemológico em pieza en la caverna donde los hombres se encuentran atados mirando las sombras en la pared de fondo. Piensan que están contemplando la verdad, algo real-verdadero, pero no hasta darse la vuelta y, primero, ver que se trata de las sombras de unas marionetas proyectadas a la pared por un fuego y, luego, salir de la caverna para descubrir el mundo fuera de ella, empiezan a aproximarse a un conocimiento verdadero, un conocimiento de la verdad, se aproximan a la idea de Bien. La fuente de la luz se hace cada vez más fuerte. Primero la luz del fuego, después la luz del sol reflejado en el lago, pero hasta ver el sol mismo no se tiene conocimiento de la idea de Bien. A cada nivel de conocimiento corresponde una luz arrojada sobre la realidad y no se puede saltar de un nivel a otro. El ojo es demasiado sensible para poder salir de la caverna y mirar directamente al sol, sólo los más preparados y habilitados lo consiguen: los filósofos. La salida y elevación hacia el sol es

un proceso, es un descubrir, poco a poco, que la realidad anteriormente contemplada no era la verdadera sino un engaño. Es un proceso que lleva hacia la sabiduría pura, hacia el saber desengañado.

El proceso epistemológico que dibuja Gracián a lo largo de *El Criticón* tiene varios parecidos con la idea de Platón y también las metáforas y analogías elegidas para describir el proceso, la salida de la caverna, y la verdad o el bien como el sol son parecidas.

Hemos dicho que el modelo del mundo en Platón es un triadismo ontológico. En Gracián se trata de un dualismo entre ser y parecer, sin embargo, es un dualismo tan unido que no nos ha parecido irreconciliable con la idea de la unidad indistinta presentada por Hans-Georg Gadamer. Gadamer llama a Platón su compañero de viaje y, especialmente, el concepto de diálogo lo hereda de su predecesor griego. La interpretación del texto está basada en el diálogo entre texto y lector, un diálogo en el que el lector dirige preguntas al texto, las preguntas que éste está habilitado a contestar, es una fusión de horizontes. Esto crea un diálogo que lleva a la comprensión del texto del mismo modo que Platón usa el diálogo como medio para hacer nacer una idea y del mismo modo que la conversación, en Gracián, conduce dulcemente el alma hacia la sabiduría.

La forma escogida por Platón para la mediación de sus ideas es, por lo tanto, lo que en gran medida ha dejado su huella en Gadamer tal y como en Gracián. Decíamos que el proceso, la salida de la caverna de Andrenio, tiene varios parecidos con Platón pero que el mundo fuera de la caverna es distinto. Platón describe una realidad y una vida cuyo telos es la *eudaimonia*. Ésta se define, en parte, por la *episteme* y la sabiduría más alta, la de haber conocido la idea de Bien. Es decir, la idea del absoluto como lo más alto de la transcendencia de la jerarquía del conocimiento, más allá que la esencia, es la última meta del hombre. Es una idea abstracta por encima de todas las demás ideas y formas. También existe en Gracián una idea de la verdad como un absoluto que alimenta a todas las demás verdades y que acude a la agudeza para pedir consejo sobre cómo revelarse ante el hombre. La verdad no puede manifestarse de manera directa, pero sí disfrazándose y haciendo uso de los mismos trucos que la miente. Es decir, Platón aplaza el Bien, siendo éste el concepto central para todas las demás dimensiones de su filosofía, a un mundo ideológico, transcendental, mientras Gracián no aplaza la verdad a un más allá, sino que la inserta en el mundo fáctico, esto es lo que convierte su filosofía en una filosofía modal y una filosofía de las circunstancias.

En Platón, el mundo fuera de la caverna es el verdadero mundo, es el mundo de las ideas en antagonismo con el mundo de los fenómenos que simplemente es un mundo construido por la reproducción tangible de las ideas, es una copia imperfecta del mundo de las ideas y, por lo tanto, el mundo de los fenómenos está subordinado al mundo de las ideas. En cambio, en Gracián, el mundo que encuentra Andrenio al salir de la caverna es un mundo de fenómenos, es un mundo sensible, de experiencias, cuyo primer impacto es el impacto estético. Le sobrecoge la belleza de la naturaleza y se ve a sí mismo reflejado en un lago. La estructura jerárquica del mundo que propone Platón no permanece en Gracián. El español es un filósofo moderno que inserta al hombre en el mundo y que se ve a sí mismo como un ser existente en el mundo. El sol lo ilumina todo como en Platón, pero donde el griego coloca en el centro del mundo la idea de Bien, el centro del mundo en Gracián es el hombre mismo. Lo que les concierne a ambos no es la naturaleza de la verdad o del Bien, sino, en el caso de Platón, su influencia sobre el mundo de los fenómenos y, en el caso de Gracián, su modo de darse a conocer.

La salida de la caverna en Platón es el cumplimiento del proceso cognoscitivo mientras que la salida de la caverna para Andrenio es el inicio del proceso, es donde conoce la circunstancia de su ser y de la condición humana. Dentro de la cueva Andrenio ya se había hecho preguntas relacionadas con su propio ser, pero hasta salir de la caverna no descubre el verdadero alcance de su posibilidad. La vida tiene dos propósitos, dos posibles interpretaciones que se complementan a lo largo de la obra y de la vida: el nivel ético y el nivel metafísico. El primero afecta al hombre y el juicio de la persona, apunta a una definición ético-moral de la justicia y el comportamiento mientras el último concierne al proceso epistemológico. Si para Platón el conocimiento del Bien es razón necesaria para hacer el Bien, es decir, si la idea de Bien afecta a todas las dimensiones, para Gracián la confluencia de los niveles bajo la luz de lo absoluto es menos obvia, sin embargo, confluyen en el proyecto de la persona.

3.8. La fecundidad intelectual

La salida de la caverna de Andrenio y su paso posterior al mundo civilizado le permite a Gracián poner énfasis sobre el papel del ingenio. No sólo es el ingenio imprescindible para llegar a comprender el mundo y para la cognición del sujeto, es el punto de partida

de todo acto de entendimiento. Andrenio se percibe a sí mismo como diferente de las fieras. Empezando a hacerse preguntas relacionadas con su propia existencia antes de dirigir las preguntas a su entorno lo cual demuestra la importancia de la fecundidad intelectual del sujeto, es el punto de partida epistemológico. Es necesario conocerse a sí mismo y descubrir la potencialidad epistemológica antes de conocer y entender el mundo. Esto se hace mirando adentro, contemplando y reflexionando sobre el ser de la persona para desenmascarar el yo y, así, comprender su naturaleza. Sólo conociéndose a sí mismo es posible llegar a conocer el mundo.

El ingenio es una virtud innata del hombre que aspira al saber. Evoluciona con el paso del tiempo y con la experiencia hasta convertirse en un sentido crítico que reina y domina al hombre. Andrenio se hace la primera pregunta y llega a la primera conclusión a la luz de la razón infinita cuando todavía se encuentra en la cueva. La primera pregunta relacionada con su propia naturaleza se la dirige a sí mismo y la respuesta que encuentra es la respuesta cartesiana: el *cogito*, pero no es una respuesta definitiva, sino la revelación del remedio más importante para su propia existencia: su ser pensante, es el primer paso para llegar a conocer el mundo. Fuera de la cueva se reúne con el juicioso Critilo que le acerca un paso más al mundo civilizado concediéndole nombre y lenguaje. Cuando, además, recibe la piedra que simboliza el consejo y la opinión de la razón está preparado para cruzar el umbral al mundo civilizado. Ya posee las armas necesarias para llegar a conocer y comprender, ha explorado su propio yo, su punto de partida epistemológico, y ahora puede emprender el viaje hacia la sabiduría.

La mirada es un factor importante para el entendimiento, es símbolo y fuente de conocimiento. Andrenio ve su propio reflejo al salir de la cueva lo cual constituye una parte importante del proceso epistemológico. Comprender el yo quiere decir ver el ser verdadero del alma, el ser desnudo sin los engaños tentativos que hacen borrosa la imagen. El hombre tiene que someterse a la oscuridad de sus entrañas y dejarse guiar por la luz de la razón para encontrarse a sí mismo. Esta reflexión interna se puede comparar con mirarse al espejo. Karl Alfred Blüher dice en su artículo “*Mirar por dentro: El análisis introspectivo del hombre en Gracián*”¹⁷⁵ que sólo cuando uno se olvida de lo exterior es posible enfocar lo interior y llegar a comprender el yo para mejorarlo. Andrenio se percibe a sí mismo como distinto a los demás y se dirige las primeras preguntas a sí mismo. Cuando sale de la cueva ha experimentado su potencial

¹⁷⁵ Publicado en: *El mundo de Gracián: Actas del coloquio Internacional, Berlín 1988*. (Sebastian Neumeister; Dietrich Briesemeister, red.). Berlín: Colloquium Verlag, 1999, pp.203-217.

racional, ve la naturaleza en todo su esplendor y se enfrenta a sí mismo como tarea por conocer igual que todos los demás objetos del mundo, pero posee la herramienta necesaria para emprender la tarea. El hombre es un proyecto con la posibilidad de hacerse y de completarse. Andrenio personifica esta posibilidad mientras Critilo y el juicio, por otra parte, personifican la capacidad de conseguirlo.

El reflejo de Andrenio en el agua al salir de la cueva es un símbolo de la auto-comprensión la cual es necesaria para la futura cognición. Veamos un ejemplo de lo contrario en “El texado de vidro y Mom o tirando piedras” donde los ignorantes que no se conocen demuestran su ignorancia:

“Avía tomado otro más perjudicial deporte, y era arrojarse a los rostros, en vez de piedras, carbones que tiznavan feamente; y así, andaban caso todos mascarados, haciendo ridículas visiones, uno con un tizne en la frente, otro en la mejilla, y tal que le cruzaba la cara, riéndose unos de otros sin mirarse a sí mismos ni advertir cada uno su fealdad, sino la ajena. Era de ver, y aun de reír, cómo todos andaban tiznados haciendo burla unos de los otros... Desta suerte andaba el juego y la risa de todo el mundo, que siempre la mitad dél se está riendo de la otra, burlándose unos de otros, y todos mascarados; éstos se fingían de aquéllos, y aquéllos éstos, y todo era risa, ignorancia, murmuración, desprecio, presunción y necedad, y triunfaba el ruin cillo. Reparaban algunos más advertidos, si no más felices, en que se reían dellos y acudían a una fuente, espejo común en medio de la plaza, a examinarse de rostro en sus cristales, y reconociendo sus tiznes, alargaban la mano al agua, que después de aver avisado del defeto, da el remedio y limpia; pero quanto más porfiaban en lavarse y alabarse, peores se ponían... Lo peor era que la misma agua clara sacaba a luz muchas manchas que estaban ya olvidadas.”¹⁷⁶

No se conocen a sí mismos pero se ríen de los demás. No se ven al mirarse al espejo, sino que ven las manchas que les cubren la cara. El espejo viene a ser símbolo de la comprensión, porque la apariencia y la máscara son nuestra vía de comprensión a lo que hay debajo, pero hay que saber mirar y ni la risa, la ignorancia, la murmuración ni el desprecio capacitan el ver como es debido. El símbolo del espejo se ofrece también cuando Critilo recibe el espejo de desengaños:

“Entrególes juntamente un espejo de purísimo cristal, obra grande de uno de los siete griegos, explicándole su manexo y eficacia. Y él empeñó su industria: vistiéndose al uso de aquel país, con la misma librea de los criadores de Falimundo, que era de muchos dobleces, pliegues, aforros y contraforros, senos, bolsillos, sobrepuestos, alhorcas y capa para todas las cosas. Desta suerte se partió pronto a cumplir el preciso mandato.”¹⁷⁷

El espejo facilita el análisis del yo y revela los engaños que confunden la imagen verdadera. Posibilita la autocrítica o un desengaño del yo, revela la verdad porque es el reflejo de la máscara. Es la falsedad duplicada que revela la apariencia como mera

¹⁷⁶ *El Criticón*, Tomo II, Crisi 11, p.328-331.

¹⁷⁷ *Ídem.*, Tomo I, Crisi 8, p.250-251.

apariencia y no la confunde con el ser. No existen espejos para el alma igual que para la cara, pero el acto de mirarse al espejo y mirar adentro es análogo.

Emilio Lledó describe en “Lenguaje y Mundo Literario en *El Crítico* de Gracián”¹⁷⁸ el desarrollo de Gracián desde sus primeras publicaciones: *El Héroe* y *El Político* pasando por *El Discreto*, hasta *Oráculo Manual* y en especial hasta *El Crítico*. Lo describe como una interiorización creciente que al comienzo de su actividad literaria toma como punto de partida las circunstancias bajo las que el hombre puede actuar y supone, además, que el hombre está condenado a actuar. Esta idea cobra con *El Discreto* un carácter más íntimo y subjetivo. Cada ser humano debe enfrentarse a sí mismo y “hablar consigo mismo” para llegar a conocerse y conocer la posibilidad individual de cada uno. El hombre no es producto de las circunstancias sino que es una posibilidad en sí y cada uno debe conocer su propia posibilidad para llegar a triunfar en el mundo. Esta interiorización, sin embargo, no significa que el sujeto entre en conflicto con el objeto, ya que la comprensión del yo está intrínsecamente vinculada al proyecto epistemológico general. Es, simplemente, el modo de llegar a conocerse a sí mismo para conocer su posibilidad pragmática en el mundo.

Tanto *El Héroe* como *El Político* se enfrentaban a una realidad objetiva en la que estaban condenados a actuar y que les definía como personas, la actitud ética era utilitarista. En los últimos escritos, Gracián mira adentro para estudiar el carácter del individuo y el punto de partida epistemológico. La visión del mundo viene, por lo tanto, a ser el encuentro entre sujeto y objeto. En sus primeros escritos, el sujeto se enfrentaba al mundo objetivo y estaba determinado por él, ahora el énfasis se traslada al sujeto mismo que desempeña un papel primordial en relación con el mundo objetivo. El sujeto es un proyecto en sí que se desarrolla en dialéctica con el mundo, pero guarda, al mismo tiempo, el punto de partida de todo conocimiento: el pensar y el ingenio.

3.9. Ingenio y Juicio

En la persona gracianesca confluyen dos aspectos importantes, el ingenio y el juicio, Andrenio y Critilo. El ingenio es una fecundidad intelectual innegable, pero sin el juicio

¹⁷⁸ Publicado en: *Imágenes y Palabras. Ensayos de humanidad*. Madrid: Editorial Taurus, 1998, pp.309-325.

se pierde en un mundo hostil que, a la vez, es el mundo en el que puede prosperar. El juicio es crítico y pudente, pero se alimenta de la invención y frescura del ingenio. Ambos definen el ser de la persona, uno relacionándola a la naturaleza y otro al mundo civilizado.

El juicio se ocupa de la ética y de la filosofía moral y está siempre vinculado al mundo. La filosofía moral de Baltasar Gracián es, en gran medida, utilitarista y pragmática, especialmente en la primera parte de su actividad literaria. Pero durante la última etapa en la que se publican *Agudeza y arte de ingenio* y *El Criticón* el juicio cobra un significado menos utilitarista y más crítico. Si en las primeras publicaciones lo que le interesa a Gracián es la posibilidad que tiene el ser humano de triunfar en el mundo, en la última etapa filosófica deja de lado la búsqueda del triunfo pragmático y gira hacia la búsqueda de la sabiduría y del saber desengañado. No sólo se traslada el acento desde el juicio como una herramienta al servicio de la ética utilitarista hasta el ingenio que se encarga de la creación de conceptos y fomenta el entendimiento, sino que el juicio mismo se matiza. En la carta “A quien leyere” al comienzo de *El Criticón* el autor informa: “He dividido la obra en dos partes...; si esta primera te contentare, te ofrezco luego la segunda, ya dibujada, ya colorida, pero no retocada, y tanto más crítica cuanto son más juiziosas las otras dos edades de quien es se filosofa en ellas.” La segunda parte lleva, además, como subtítulo: “Juiziosa cortesana filosofía (en el otoño de la varonil edad).” Aparte de representar la evolución y formación de la persona, esta división pone de relieve el juicio como el sentido crítico que se adquiere con la edad y que ya no es, como en obras anteriores, una herramienta con un fin práctico sino, más bien, un arte de criticar con fines cognoscitivos. Es un juicio maduro que, por un lado, conoce las exigencias del mundo y, por otro lado, sabe que el objetivo de hacerse héroe y de triunfar en el mundo es una idea ingenua e inalcanzable.

Critilo sabe que esto es así, después de su encarcelamiento y después de haber sido arrojado al mar por el capitán del barco que le llevaba a España. La vida misma le ha enseñado la imposibilidad del proyecto de triunfo pragmático y tal vez lo sepa también Gracián mismo después de haber dado las pautas para el triunfo en *El Héroe* y *El Político*. Ambos, tanto personaje como escritor, parecen haber cambiado el enfoque de los valores prácticos hacia las virtudes contemplativas como la felicidad, la sabiduría y la inmortalidad.

Es decir, en *El Criticón* el juicio es una virtud crítica que se adquiere o que madura con el tiempo. Es necesario para la existencia humana debido al trasluce de valores que

ha colocado el engaño a la entrada al mundo y el desengaño a la salida. El hombre ha cambiado el orden divino y, por eso, es necesario el juicio; para saber juzgar entre mentira y verdad, entre engaño y desengaño. El juicio analiza y critica, pero ya no con la esperanza de triunfar sino para conocer.

Critilo es el padre de Andrenio, tiene más experiencia, es juicio maduro, por eso sabe manejarse en el mundo y no cometer los mismos errores que su menor experimentado hijo. El juicio madura con el tiempo y alcanza, por lo tanto, un nivel más alto cuando más avanzada la edad. En cambio, el ingenio es una capacidad innata. Progresiva, igual que el juicio, y vemos como Andrenio, poco a poco, va conociendo su propio ser, pero la fecundidad intelectual es innata, se revela en la infancia sin otro estímulo que su propia presencia. Por eso el primer tomo, la primera etapa de la vida, es menor juicioso que los últimos dos.

Roberto Amorós Mansberger dice que “Naturaleza y Arte son ideas madres, dualidad antiética y complementaria, de la que arranca toda cultura de la Edad Moderna.”¹⁷⁹

Esboza dos series paralelas que formaliza dicha dualidad: a) Naturaleza-ingenio-inventiva-locura-imprudencia, y b) Arte-juicio-disposición-discreción-prudencia. Obviamente, estas series son simplificadoras y no se ofrecen sin problemas metodológicos, sin embargo, sirven para iluminar la complejidad de la persona en Gracián y, no menos, para aproximarnos a su idea del ingenio. En la serie dibujada por Mansberger el ingenio pertenece a la Naturaleza y Gracián confirma en *El Criticón* este linaje. Andrenio es hijo de la Naturaleza, sin contacto con el mundo civilizado, no obstante, un afán de saber le hace hacerse preguntas, sin voz pero a su interior, un afán de saber cuyo principal motor es el ingenio. El juicio, por otro lado, es un arte, es el arte de prudencia. Gracián ya se había ocupado del arte de prudencia en sus primeras publicaciones, especialmente en *Oráculo manual* que precisamente lleva en el título: *arte de prudencia*, pero también *El Discreto* le sitúa en la línea del arte a pesar de presentar aquí ideas del ingenio y de “ingeniosos raciocinios”. La paradoja surge, según Mansberger, con *Agudeza y arte de ingenio*. Puesto que el arte pertenece a la esfera del juicio *arte de ingenio* es una contradicción. Mansberger encuentra una explicación en la “teologización” de la vida y de la cultura española¹⁸⁰, pero no hace falta ir más lejos que a Gracián mismo para encontrar la solución y la disolución de dicha paradoja.

¹⁷⁹ “El *Quijote* y *El Criticón* como antiquijote a la luz de la doctrina del juicio y del ingenio. Apuntes para una interpretación”, publicado en: *Anales cervantinos* 33 (1995/1997) p.338.

¹⁸⁰ *Ídem.*, p.342.

La agudeza como disciplina que se ocupa tanto de la creación de conceptos, actos de entendimiento, como del discurrir del ingenio crea un puente entre las dos series paralelas esbozadas por Mansberger. Gracián concluye *Agudeza y arte de ingenio* con esta definición:

“DE LAS CUATRO CAUSAS DE LA AGUDEZA.

“La cognición de un sujeto por sus causas, es cognición perfecta; cuatro se le hallan a la agudeza, cuadran su perfección: el ingenio, la materia, el ejemplar y el arte. Es el ingenio la principal, como eficiente; todas sin él no bastan, y él basta sin todas; ayudado de las demás, intenta excesos y consigue prodigios, mucho mejor si fuera inventivo y fecundo; es perenne manantial de conceptos y un continuo mineral de sutilezas. Dicen que naturaleza hurtó al juicio todo lo que aventajó el ingenio, en que se funda a quella paradoja de Séneca, que todo ingenio grande tiene un grado de demencia. Suele estar de día y tener vez, de modo que él mismo se desconoce; alterase con las extrínsecas y aun materiales impresiones; vive a los confines del afecto, a raya de la voluntad y es mal vecinado el de las pasiones. Depende también de la edad; niñea y caduca con ella; su extremado vigor está en el medio; hasta los sesenta años es el crecer, desde allí adelante ya flaqueza, y conócese bien en las obras de los más grandes hombres; y aunque a veces más picante, pero no tan sazonado, que es gran perfección la madurez; de modo que su florecer son veinte años, y si parece poco, sean treinta.”¹⁸¹

Es inventivo y fecundo, vive a raya de la voluntad, a confines del afecto y le amenazan las pasiones. El ingenio mismo se desconoce, sólo el ingenio que discurre se da a conocer y no en su ser desnudo sino por la materia que le llena, por el pensar. Es un *cogito* que madura y evoluciona con la edad y, más que el pensar mismo, lo que le interesa a Gracián es el modo de pensar, la sutileza y la invención del acto de pensar. El pensar, el acto de entendimiento, es un arte, porque, a pesar de ser una facultad y una fecundidad innata, se desarrolla y se perfecciona con la edad, no es una idea absoluta sino un ingenio en interacción con el mundo y con las impresiones. Por eso el ingenio no se queda en la esfera de la naturaleza, sino que se traslada a la esfera del arte. Lo que le interesa a Gracián es el pensar bien, el ejercer bien del ingenio, es decir, un ejercer inventivo, fecundo, sutil, agudo y juicioso.

3.10. Razón vs. Ingenio

La razón ocupa sin duda un lugar privilegiado en la filosofía de Gracián, sin embargo, su idea de la razón expresada en *El Criticón*, es compleja y pronto deja paso al ingenio y al juicio como virtudes y facultades primordiales para el entendimiento humano. La razón es introducida en “Entrada del Mundo” como madre del desengaño y como la que

¹⁸¹ *Agudeza y arte de ingenio*, Tomo II, p. 253-254.

salva a los niños de la mala inclinación. Guía al hombre a lo largo de la vida, eso es, si el hombre se deja guiar, porque es tarea de hombre mismo saber ver y entender los consejos de la razón. La razón adapta por, lo tanto, el perfil de un consejero que ilumina el camino a seguir hacia la verdad, mientras ingenio y juicio son las capacidades más íntimamente relacionadas con la capacidad intelectual del hombre. Distingue entre ingenio y juicio:

“Competían las Artes y las Ciencias el soberano título de reina, so l del entendimiento y augusta emperatriz de las letras. Después de aver hecho salva a la sagrada Teología (verdaderamente divina, pues toda se consagra a conocer a Dios y rastrear sus infinitos atributos), avióndola sublimado sobre sus cabezas y aun sobre las estrellas, que fuera indecencia adozenarla, prosiguióse la competencia, entre todas las demás que se nombran, de las texas abaxo, luzeros de la verdad y nortes seguros del entendimiento. Viéronse luego hazer de parte de ambas Filosofías todos los mayores sugetos, los ingenios a la vanda de la Natural y los juiziosos de la Moral, señalándose entre todos Platón eternizando divinidades y Séneca sentencias.”¹⁸²

Los juiciosos son los cultivadores de la filosofía moral, porque distinguen el bien del mal, mientras los ingeniosos cultivan la filosofía natural, “discurren sobre la esencia y propiedades del mundo natural” según una nota de la edición de Romera-Navarro.¹⁸³

El ingenio en Gracián se diferencia de la razón cartesiana. Descartes se encierra en la subjetividad humana para llegar a lo único seguro: el *cogito*, es su conclusión, es el saber absoluto. En cambio, en Gracián, el *cogito* es, como venimos diciendo, el punto a partir del que el viaje hacia la formación personal puede emprenderse. El *cogito* no es absoluto, es el comienzo de una dialéctica continua entre sujeto y objeto. La razón en Gracián es crítica pero, además, es creativa, especula pero, también, es poética, teoriza pero, fundamentalmente, es práctica, ya que es intencional, dirigida hacia el mundo, es una razón inventiva, no es razón pura sino que es ingenio.

No vamos a someter los conceptos de razón e ingenio a un estudio exhaustivo, en este contexto, simplemente vamos a hacer mención de la diferencia ya que esto es imprescindible para una comprensión satisfactoria del sujeto. En otro capítulo hemos considerado el ingenio como fuente del concepto y concluimos que el ingenio es una facultad inventiva fundamental e imprescindible en el hombre.

La agudeza apunta, por un lado, a la enseñanza y a la mediación de las ciencias pero, también, apunta al ingenio y revela la importancia del lenguaje. No sólo desempeña el lenguaje una posición importante en la relación ingenio – mundo, sino, también, en

¹⁸² *El Criticón*. Tomo II, Crisi 12, p.342.

¹⁸³ *Ídem*.

relación con la manera en la que comprendemos el mundo. Nuestro entendimiento es en gran medida simbólico y el lenguaje es simbólico en tanto hay aspectos que expresamos a través de imágenes y metáforas. Estas ideas son de gran relevancia para una comprensión de Gracián y no menos para entender por qué es importante hacer hincapié en la idea del ingenio.

Decíamos que el propósito de Gracián es diferente del de Descartes y lo son también sus métodos. Descartes aplica razón sobre razón lo cual le lleva al callejón sin salida que es el *cogito*. El *cogito* es para el francés y para el racionalismo posterior el fundamento sobre el que construimos nuestro modelo de conocimiento. Es la herencia que nos ha dejado el racionalismo llevado al extremo, de la cual la filosofía contemporánea no ha podido liberarse hasta hace menos que un siglo.

El método lógico-especulativo estaba predeterminado para llegar a una conclusión de determinadas características. Estaba predeterminado para llegar a una definición de la razón como actividad lógico-especulativa. El método cartesiano no deja hueco para los poetas ni para los creadores, su campo científico y su preocupación es, exclusivamente, la de aplicar la razón lógica al mundo y a la razón misma. Su duda especulativa le lleva al *cogito* y el *cogito* viene a ser la luz a la que y con tra la que se ha desarrollado la filosofía posterior. Es una tradición que se apoya en las ciencias naturales y que aplica los métodos de las ciencias naturales.

Pero Gracián tiene otro proyecto. No considera la filosofía instalada inseparablemente en la ciencia, ni ve en la ciencia la posibilidad de tratar problemas filosóficos como la existencia y el lenguaje. Por eso su proyecto es, por un lado, el de dar al hombre las herramientas necesarias para triunfar en el mundo y, por otro lado, el de estudiar las posibilidades y las características del entendimiento humano. Esto último cobra en *Agudeza y arte de ingenio* un alto grado de preocupación lingüística, la preocupación por articular el entendimiento y por darse a conocer. Por eso, el concepto y el conceptismo ocupan un lugar elevado en su filosofía. Pero aunque no se hace cómplice de las ideas de Descartes tampoco las niega y em pieza donde termina Descartes. Las dudas y preguntas de Andrenio en la cueva empiezan con el “*p*ienso *ergo sum*”. No pone en duda su ser como ser pensante, sino que se pregunta por cuál es su ser y quién se lo ha dado lo cual no se le responde hasta salir de la cueva y hasta que interactúe con el mundo. La evolución y desarrollo del hombre depende de la existencia y la experiencia.

A Gracián le preocupa otro aspecto que le aleja de la razón lógico-especulativa cartesiana: el arte y la invención. La aplicación racional y la actividad racional son de gran importancia no sólo en *El Criticón* sino ya en *Agudeza y arte de ingenio*. La actividad del ingenio es el discurrir y la persona o el ingenio que no discurre no es. Pero no es la única actividad ingeniosa, también el hablar y el crear conceptos nacen de él. La tendencia actual de vincular la actividad cognoscitiva, el discurrir y el pensar, con el lenguaje no llegó a problematizarse con Descartes. Para el francés el *cogito* era lingüístico, era la conclusión que el filósofo pronunció a sí mismo, adentro y con la voz interior. Tanto la conclusión como las premisas seguían un modelo lógico-silogístico colgado en un andamio lingüístico. Gracián, en cambio, sí problematiza el andamio. Para él el concepto y la estructura lingüística es de la máxima importancia, por eso, insiste en la agudeza y por eso la llama: “el sol de la inteligencia”. La agudeza de artificio se sitúa entre ingenio y mundo, donde yace la posibilidad de articularse y engendrar saber y, por eso, es la disciplina que de la manera más directa pero sutil afecta al hombre.

La filosofía es para Gracián una filosofía de la vida, pero de la vida en praxis. Es la ciencia que se ocupa de cómo vive el hombre y cómo existe en el mundo. Si la primera etapa ético-moral se ocupa de dar pautas pragmáticas al lector para que pueda salir victorioso y exitoso de la vida, la segunda etapa traslada el acento al aspecto epistemológico y ontológico de la filosofía y aquí el enfoque lingüístico se sitúa en la cúspide de la filosofía. En este sentido, se opone a la invención griega y no aspira a echar a los poetas de la república. El filósofo debe ejercitar el juicio y el ingenio, pero no debe olvidarse de la tarea de los oradores. En Gracián, la filosofía no está relevada del lenguaje, sino que está atada a él y, por eso, es necesario incorporar la retórica en la filosofía que se convierte en una filosofía contemplativa, dirigida hacia el mundo y hacia el hombre y no constituye una filosofía sistematizada, teorizada y cerrada.

3.11. La Nada

Andrenio inicia con el comienzo de la narración su viaje cognoscitivo, empieza desde cero. No tiene en qué basar su conocimiento, es *tabula rasa*. Lo único que posee es la capacidad racional que descubrió en la cueva, pero no tiene conocimiento del mundo

exterior ni mucho menos del mundo civilizado. Tanto Critilo como Andrenio han estado encerrados, han sido puestos en libertad y ahora se enfrentan a la vida, juntos, preparados para explorar y descubrir el mundo. Critilo está desilusionado, su código de valores ha sido destruido y ahora se enfrenta al mundo con ojos renovados, mientras Andrenio todavía no ha construido un código de valores y, por lo tanto, mira al mundo con ojos frescos y vírgenes. No existe una visión del mundo preestablecida, ambos empiezan desde cero con nada más que su posibilidad subjetiva de conocer el saber verdadero como punto de partida, el saber se basa en *nada*. La nada es, en esta fase inicial del viaje epistemológico, un fundamento de construcción para el entendimiento y el saber. No se trata de una negación o un opuesto negativo a la realidad sino de un punto nulo que constituye el fundamento para la construcción de un saber válido y desengañado. Es la posibilidad de levantar un andamio de verdades y de saber verdadero porque es un fundamento virgen que todavía no ha sido contaminado por la mentira y el engaño.

La duda metódica de Descartes le dejó con el único saber indudable y seguro: el *cogito*. En Gracián el fundamento de construcción de un saber verdadero es la nada. La nada es un fundamento de conocimiento libre de engaños y mentira. Es decir, la base del conocimiento no se halla en el hombre mismo sino que es una dialéctica entre ingenio y juicio, por un lado, y las experiencias adquiridas, por otro. Juntos construyen el saber desengañado fundado en una base no-contaminada por visiones y conocimientos erróneos. Al comienzo de la obra, la nada es, por lo tanto, la base de la construcción del saber desengañado, donde se revela la verdad y donde habita la posibilidad de evolución hacia la persona. Hacia el final de la obra, el concepto de la nada se matiza y cobra otra función más amenazante, pero, al principio, la nada es la *tabula rasa* necesaria para la construcción de un saber válido y verdadero.

La nada, aquí, no es un gran vacío, sino lo opuesto al saber falso y al engaño, porque el proyecto epistemológico gracianesco es tanto la de-construcción del saber erróneo como la construcción de un saber válido y verdadero, es un proyecto de desengaño. Sólo si se derrumban las visiones erróneas, las mentiras y los engaños será posible comprender el mundo como es, detrás del disfraz, debajo de la máscara. Gracián se deshace de los engaños, vuelve a la nada para construir, descubrir y comprender de nuevo. La nada viene, por lo tanto, a ser un punto de partida fructífero, desde el que la cognición del mundo en su verdadero ser, el ser desnudo en sí mismo, se hace posible. Sólo hace falta el

uso de la razón para llegar a la nada y para salir de ella. El ingenio es un motor que arranca en la nada para llegar a la sabiduría.

El proyecto epistemológico y metafísico de Gracián no es exclusivamente racional, como en Descartes. Comparte el *cogito* de su compañero francés, pero no separa mente y mundo de manera irreconciliable, no deja que entren en conflicto. El problema que tanto perturba a los racionalistas tal y como a los empiristas no cobra nunca importancia en Gracián, porque el sujeto se vive siempre en relación al objeto y evoluciona en interacción continua con éste. Su filosofía circunstancial o modal tiene consecuencias más allá de la comprensión pragmática del mundo, tiene, además, consecuencias para la definición del sujeto mismo, el sujeto es un ser existente. Esta idea tiene semejanzas con el *Dasein* heideggeriano, ya que también en el alemán la nada es un concepto de gran importancia.

Martin Heidegger critica, en la primera mitad del siglo XX, la metafísica por hacer la pregunta del ser de manera errónea y se propone reinsertar la ontología en la cúspide de la filosofía. Pregunta en su *Was ist Metaphysik?* si la pregunta de la verdad puede hacerse sin conllevar una objetivación del ser, es decir, si se puede hablar del ser sin hablar de existencia. Concluye que el único ser que no sufre una objetivación es la Nada. Gracián no lleva su idea de la nada tan lejos, pero los dos filósofos están de acuerdo en muchos aspectos, especialmente, la relación sujeto-objeto les une. Ambos consideran al hombre un ser en contexto, no hay distancia entre sujeto y objeto sino que se trata de una relación dinámica, de actividad. En Heidegger el hombre forma parte de un todo, es consciente de ello y la sabiduría verdadera consiste en comprender esta relación. Esto significa que el saber práctico precede el saber teórico en la vida diaria.

También en Gracián el saber práctico y la comprensión de la situación o la condición de existencia del hombre está intrínsecamente vinculado al proyecto epistemológico. Si el hombre no es consciente de esta situación al comienzo de su viaje, lo será. La condición de su existencia se revela a lo largo de la vida, es parte del proceso de hacerse persona.

La Nada en Heidegger es lo opuesto al ser y, sólo, se revela a través de la angustia (*Angst*). No se trata de una negación ya que esto supondría la existencia de un ser. En Gracián la nada es un concepto dual. La nada constructiva, que al principio de *El Criticón* supone el fundamento para la construcción del saber, se convierte, a lo largo de la obra, en uno de los dos polos hacia los que la vida puede orientarse.

La nada es, al principio de la vida, una base positiva, pero, hacia su final, deja de ser una hoja sin escritura y se convierte en el opuesto negativo a la inmortalidad. Una vida

lograda es la vida cuyo curso ha convertido al hombre en una persona sabia y desengañada, una vida que no acaba donde empezó: en la nada. La nada es el comienzo y un posible fin, un fin que hay que evitar porque anula la vida, la vida que termina en la cueva de la nada es una vida que nunca fue, porque es absorbida por el abismo de la nada, no cobra nunca la relevancia posterior a la que aspira todo sabio y todo pensador. No obstante, el tema principal de *El Criticón* es la vida que se extiende entre los dos extremos, entre la nada del comienzo y la nada amenazante del final. La vida es una tarea que, si se resuelve de manera exitosa, evita la cueva de la nada y asegura una posición en la isla de la inmortalidad.

La nada tiene, así, una presencia y una influencia directa sobre la vida. Gracián compara continuamente la nada con el ser, es el punto de desaparición después de una vida fracasada y es el comienzo del viaje epistemológico. Andrenio experimenta la malicia del mundo y la corrupción humana al pasar del umbral al mundo civilizado y desea volver a la cueva de la que viene:

“Pues si esto es así, como lo vemos –dijo Andrenio–, ¿para qué me has traído al mundo, o Critilo! ¿No me estaba yo bien a mí solo? Yo resuelvo volverme a la cueva de mi nada. ¡Alto, huigamos de tan insufrible confusión, sentina, que no mundo!”¹⁸⁴

El mundo se demuestra tan horrible que prefiere volver a la nada donde nació. No es posible porque la vida es un movimiento dinámico hacia adelante, llevado y promovido por una meta. Critilo le ayuda a Andrenio a comprender esto y juntos siguen el viaje, más sabios cada día. Empiezan desde una *nada personal*, “la cueva de mi nada”, de la que salen con la ayuda de la potencialidad racional, y viajan en busca de Felisinda con la amenaza de una nada absorbente y aniquiladora siempre presente.

El saber desengañado es deshacerse del saber erróneo, del engaño, es volver a empezar desde cero, desde la nada. Andrenio simboliza esta situación, pero también Critilo empieza desde un punto nulo, ha sufrido la desilusión y el desengaño imprescindibles para poder empezar de nuevo. Emprenden un viaje en busca de Felisinda, pero, igual que muchas otras ideas sobre la vida, ésta demuestra ser una meta ilusoria, la verdadera meta es la isla de la inmortalidad.

La isla de la inmortalidad constituye el opuesto a la cueva de la nada que a lo largo de la obra muestra su cara repugnante para convertirse en una amenaza, es el gran vacío que absorbe la vida y la existencia. El proyecto vital es el de evitar la nada, lo cual se hace

¹⁸⁴ *El Criticón*, Tomo I, Crisi 6, p.212.

haciéndose persona y asegurando la entrada a la isla de la inmortalidad. Pero no es una amenaza que conduce a la pasividad y al pesimismo, les anima a los personajes centrales a actuar para esquivarla y dirigir la vida al más allá. Critilo dice en “La cueva de la Nada”:

“Paréceme –dijo Critilo- que toda esta ciencia del saber vivir y gozar para en pensar nada y hazer nada y valer nada. Y como yo trato de ser algo y valer mucho, no se me asienta esta poltronería. Y con esto, dió prisa en passar adelante, siguiéndole Andrenio con harto dolor de su corazón, que le ahumavan mucho aquellas licio nes y iba repassando su aforismo: “*Non cura re de ni ente*, si no del vi entre.” Pasaron adelante, y entre varias tropelías del gusto, casas de gula y juego, toparon una gran casa que repetía para palacio con sus empinadas torres, sobrios ornamentos, y en medio de su magestuosa portada, en el mismo arquitrabe, se leía este letrero: *Aquí yaze el Principe de Tal*.

-¿Cómo que yaze?-se escandalizó Andrenio-. Yo le he visto pocas horas ha, y sé que es vivo y que no piensa en morir tan presto.

-Esso crearé yo- le respondió el Honroso-. También es verdad que aquí vi vieron muchos héroes antepasados suyos. Pero el que aquí yaze, que no vive, muerto es, y huele tan mal que todos se tapan las narices quando sienten la hediondez de sus viciosas costumbres. Ni es él solo el que yaze, sino otros muchos sepultados en vida, amortajados entre algodones y embalsamados entre delicias.”¹⁸⁵

Critilo y Andrenio han elegido el camino racional e intelectual. No se contentan con goce y placer sin evolución y avance. El “saber vivir y gozar” que desaprueba Critilo va en contra de la evolución y la dinámica natural de las cosas y permanece en la nada. Acción y cognición contrastan con la permanencia estática en la nada inicial. Sólo dejando que la fecundidad intelectual se revele y se desarrolle puede el hombre avanzar desde la nada inicial, el punto cero epistemológico, y evitar el abismo y el vacío de la nada final. La negatividad de la nada inicial es vencida a través de la persecución activa y la adquisición personal de saber y de cognición. La vida es una tarea por resolver, un código por descifrar que se logra con el uso del ingenio y del juicio que son las herramientas necesarias para distanciarse de la vida misma y para ver la realidad como es, para ver la realidad desengañada. Son las herramientas necesarias para descifrar el código y desenmascarar la realidad.

3.12. La actividad del ingenio y el entendimiento

A pesar del sello pragmatista que lleva la filosofía de Gracián, debido a su preocupación continua por la relación hombre-mundo ya que éste condiciona a aquel, el proceso epistemológico empieza por dentro. Mente y mundo interactúan continuamente y, sin

¹⁸⁵ *Ídem.*, Tomo III, Crisi 8, p.258

embargo, el punto de comienzo es el sujeto. La cognición empieza con un mirar a dentro para conocerse a sí mismo, identificar la fecundidad intelectual que se lleva dentro, reunirse con su potencial y capacidad de conocer sin que esto encierra y aparta el sujeto del mundo. Conocer el sujeto también es conocer su posición en el mundo, es conocer el ser como ser existente. El viaje epistemológico hacia la sabiduría ocurre en un mundo pero parte de la capacidad del sujeto, del ingenio y el juicio. Conocer el mundo es ver y entender la dualidad del mismo, el saber desengañado revela esta condición y revela que el hombre está condicionado por un mundo manifiesto y enmascarado y a ponerse a sí mismo una máscara respecto a la mirada del otro.

Hemos visto que Aranguren distinguía entre sabiduría y prudencia. Definía la última como una confrontación activa y calculadora con el mundo que conduce al éxito, mientras la sabiduría es una actitud callada y pasiva que no conlleva a acción sino que critica el mundo. El saber desengañado que demuestra *El Crítico* es el resultado de una mirada crítica al mundo de acuerdo con la característica de la sabiduría de Aranguren, pero no es una crítica pasiva. El proceso cognoscitivo es activo. La superación de la nada de la que parte toda cognición revela la fecundidad intelectual del sujeto en un proceso continuo que desvela la verdad. Aranguren describió la sabiduría como un intento infatigable de cambiar el mundo y es cierto que en *El Crítico* la verdadera condición del mundo no es revelado hasta en el invierno de la vida, hasta la confrontación con la muerte. Sin embargo, la isla de la inmortalidad crea la posibilidad de futura acción. No es un intento de crear orden en un mundo fracasado, sino la propuesta de un cambio que va desde dentro hacia fuera, desde el individuo a la sociedad y al mundo. En este sentido *El Crítico* no defiere de los primeros escritos de Gracián, toma como punto de partida la condición del mundo y pretende tratar el hombre y su posibilidad con la realidad mundana siempre en mente.

El Crítico es el libro de la vida, no da pautas concretas a cómo ser una persona buena y exitosa, sino que revela de manera ingeniosa cómo es el hombre, cuál es la condición de su existencia y cuáles son sus posibilidades para vivir, cómo alcanza la sabiduría y el saber desengañado. Esboza la línea de entendimiento y el proceso vital, pero no es un manual que guarda la solución. Indica el camino que hay que seguir, pero el proceso es personal e individual y exige participación y acción personal, por eso, debe empezar a nivel de la persona para traducirse en un posible cambio a nivel universal. La obra no es unívocamente pesimista, porque guarda la posibilidad y la clave para vencer la nada y

aunque la felicidad no se encuentra en la tierra sigue existiendo la posibilidad de conseguir la inmortalidad y de hacer valer la vida.

A nivel del argumento, la posibilidad de conseguir la inmortalidad consiste en hacerse persona, adquirir sabiduría y entendimiento, y, así, a asegurar el paso a la isla de la inmortalidad. Es decir que al nivel concreto de la novela la tarea para Critilo y Andrenio es la de hacerse valer, formarse como personas, evitar la cueva de la nada y terminar donde terminan los más exitosos y valerosos: en la isla de la inmortalidad, es donde termina una vida bien-vivida y aprovechada. Sin embargo, más allá del nivel concreto de la novela existe otra posibilidad de hacerse inmortal. El libro ejemplifica “el rumbo de la Virtud insigne, del Valor heroico” que llega a parar “al teatro de la Fama, al trono de la Estimación y al centro de la Inmortalidad”. También la inmortalidad es un cuchillo de doble filo y no sólo el héroe que demuestra gran valor consigue la llave de la mansión de la eternidad, sino también el que eterniza sus actos en papel.

En “La feria de todo el Mundo”, Critilo recibe un licor que supuestamente es de valor inapreciable y que hace inmortal al hombre. Al descubrir que no es más que tinta y aceite quiere deshacerse de él, pero Egenio que en ese momento acompaña a Critilo y Andrenio en su viaje le aconseja no hacerlo y dice:

“...advierte que el azeite de las vigiliass de los estudiosos y la tinta de los escritores, juntándose con el sudor de los varones hazañosos y tal vez con la sangre de las heridas, fabrican la inmortalidad de su fama. Desta suerte la tinta de Homero hizo inmortal a Aquiles, la de Virgilio a Augusto, la propia a César, la de Horacio a Mecenas...”¹⁸⁶

Los sabios y los escritores se yuxtaponen con los héroes habituales y la acción intelectual merece la inmortalidad en la misma medida que la acción concreta y física, así tanto Homero como Aquiles han conseguido la inmortalidad como resultado del valor heroico de uno y de la sabiduría e ingeniosidad de otro. La preocupación por la inmortalidad que demuestra Gracián aquí y la definición de las maneras de conseguirla que expone le inserta en su tradición contemporánea. El afán por conseguir la inmortalidad permanece en el Barroco como parte de la herencia medieval-renacentista y Gracián adapta la idea a su proyecto filosófico-vital y asegura, así, su propia memoria. Ni el proyecto epistemológico ni el proyecto ético aspiran a dar respuestas unívocas ni pautas universales para una vida lograda sino que son proyectos que pretenden revelar la complejidad de la vida e indicar un camino a seguir. Sólo siguiendo el rumbo de la

¹⁸⁶ *Ídem.*, Tomo I, Crisi 13, p.395.

Virtud insigne se consigue sabiduría e inmortalidad, pero la inmortalidad no es una meta personal, es una meta por encima del objetivo individual que a largo plazo tiene efectos más allá de la persona misma.

La función y el significado temático del tiempo en la obra revelan la influencia que tiene la idea de la inmortalidad y eternidad sobre la vida. Lo que en vida parece ser una mera acción subjetiva e individual que asegura el éxito personal se generaliza en la perspectiva histórica y en esto yace la posibilidad de sobreponerse a la mentira y el engaño que reinan en el mundo.

La crítica y el análisis de cómo es el mundo tiene una intención concreta: superar la crisis, lo cual sólo se hace definiendo en qué consiste esta crisis, estudiando la genealogía de la misma y determinando cómo se supera. Esto se hace al tomar el sujeto como punto de partida, porque el sujeto forma parte de la historia, y contribuye a la memoria histórica del futuro. Superar la crisis sólo se logra haciéndose persona, haciéndose valer como hombre y héroe y, así, pudiendo pasar a la isla de la inmortalidad, porque desde allí es posible volver sobre el mundo e influir en él. Desde allí es posible constituir un ejemplo del héroe necesario para sobreponerse a la crisis. Sólo los inmortales pueden volver sobre el mundo, sólo ellos pasan a la historia. El tiempo discurre hacia delante pero se aprende del pasado. En lo siguiente vamos a estudiar la idea del tiempo que presenta la obra.

3.13. Significado y función del tiempo

El Criticón abre sus páginas con una fijación histórica del argumento. Con la referencia a “el católico Filipo” la obra se inserta en su contemporaneidad histórica bajo Felipe IV. Se tratan, además, varios personajes y acontecimientos históricos que subrayan la autenticidad y actualidad de la obra. La conciencia histórica es, por lo tanto, inherente al argumento y el tiempo es más que su mera función cronológica. No transcurre según un trayecto lineal que avanza del pasado al futuro. El pasado se actualiza continuamente en el presente a través de mitos, acontecimientos y personajes históricos implicados en la formación de Andrenio y Critilo, de modo que se dibuja un concepto del tiempo complejo y elástico cuyo transcurso va creando una conciencia histórica activa, consciente del pasado y con visiones o temores por el futuro. El pasado glorioso renace

en el presente como un ideal. A pesar de la situación negra y triste que se vive en la actualidad, existe la posibilidad de superar la crisis y construir para el futuro lo que suponen los héroes del pasado en el presente.

La crisis económica y el cambio social que dominaba la época han dejado su huella en Gracián. En *El Criticón* se dibuja la visión de un mundo y del hombre afectados por la decadencia y por la falta de valores y sentido. Ya no existen valores establecidos, la mentira y el engaño han derrumbado la verdad y el entendimiento de su trono y ahora es tarea de cada uno re-establecer el orden, reinsertar las virtudes y los valores heroicos del pasado y establecer el equilibrio en el yo. Es tarea del sujeto asegurar el equilibrio entre las virtudes intelectuales y las pasiones, descifrar el mundo para desengañarse y ver la cara bajo la máscara, tanto la suya como la del mundo, para, de esta manera, determinar cuáles son las posibilidades que tiene el hombre de existir, actuar y triunfar. Las primeras publicaciones de Gracián daban al lector un modelo a seguir, unas pautas concretas, ahora el autor le exige a su lector lo mismo que exige de sus personajes: descifrar el mundo para ver por sí mismo y verse a sí mismo. El presente es ilusorio y traicionero y es tarea del hombre sabio penetrar esta capa engañosa que cubre el mundo para ver y entender en qué consiste la posibilidad del hombre. El final de la vida es la hora de rendir cuentas, una vida virtuosa y sabia se premia con la entrada a la isla de la inmortalidad, mientras el hombre que no se haya convertido en persona se desvanece para siempre y se pierde en la cueva de la nada.

El hombre muere justo en el momento en el que más capacitado está para vivir, justo en el momento en el que alcanza el saber desengañado, por eso la única posibilidad de tener influencia y de dejarse oír está en una vida *post mortem*, en volver sobre el mundo después de la muerte y dejarse oír desde la mansión de la eternidad.

El tiempo histórico es una de las caras del tiempo. Es el contexto de la obra, pero también es la identidad común del hombre y la unidad de todos los acontecimientos y personajes anteriores. No es una mera acumulación de tiempos anteriores sino una recreación eterna de personas y acontecimientos importantes de tiempos ajenos en el presente.

El tiempo cronológico tiene una función narrativa definida y decisiva para el transcurso del argumento de la obra. Equivale al período de formación de los personajes centrales. En este tiempo se insertan retrospectivas que hacen referencia a la vida y al tiempo antes del encuentro entre Andrenio y Critilo. Éstas tienen una función explicativa y clarificadora al nivel de la narración y una función reflexiva y contemplativa al nivel

temático y filosófico, porque el estudio genealógico del sujeto em pieza con estas retrospecciones. Fundamentalmente, el argumento transcurre y se desarrolla según un modelo cronológico que acentúa la evolución en el proceso cognoscitivo por el que pasan los dos personajes. La composición de la obra enfatiza, de esta manera, el grado de proceso y evolución en oposición a una iluminación cognoscitiva espontánea. Sin embargo, Andrenio y Critilo traspasan en ocasiones esta línea cronológica y el tiempo se convierte en un símbolo más que una función narrativa. Hacia el final de la obra el tiempo se convierte en una entidad compleja y elástica más allá de la cronología.

3.14. Ejemplificación de lo universal

Critilo y Andrenio viajan de destino en destino y en el camino encuentran personajes y figuras que les ayudan o les despistan. En algunos destinos los dos viajeros trascienden el tiempo cronológico para entrar en un plano universal, de modo que el tiempo se divide en dos. Por un lado, se mantiene el plano cronológico que asegura el progreso del argumento y, por otro lado, se introduce un plano universal que posibilita las reflexiones atemporales y filosóficas. Aquí, el autor encuentra espacio para la crítica del mundo y Critilo y Andrenio desempeñan un papel de espectador igual que el lector. Perciben y experimentan pero no actúan. No pueden cambiar lo que ocurre a este nivel de la narración, simplemente observar y aprender. Su esfera de acción está reducida al plano cronológico, el plano donde los acontecimientos les afectan de manera directa. En cambio, el nivel universal no es una escena en la que actúan, en él Critilo y Andrenio son espectadores igual que el lector y no pueden interferir en lo que ven de manera directa. A pesar de no poder actuar, el plano universal les obsequia experiencias y conocimiento que les sirven para su proyecto personal, ayuda en la formación de la persona.

En el plano universal Critilo y Andrenio simplemente observan y aprenden, les es mostrada la verdadera cara mala del mundo. Critilo, más experimentado, juicioso y sagaz que Andrenio le ayuda a su compañero de viaje a comprender lo que ven. Dice en “Entrada del Mundo”:

“-Ya estamos en el mundo – dijo el sagaz Critilo al incauto Andrenio, al saltar juntos en tierra -. Pésame que entres en él con tanto conocimiento, porque sé que ha de desagradar mucho. Todo cuanto obró el

supremo Artífice está tan acabado que no se puede mejorar; mas todo quanto han añadido los hombres es imperfecto. Crióle Dios muy concertado, y el hombre lo ha confundido: digo, lo que ha podido alcanzar; que aun donde no ha llegado con el poder, con la imaginación ha pretendido trabucarlo. Visto has hasta ahora las obras de la naturaleza y admirándolas con razón; verás de oy adelante las del artificio, que te han de espantar. Contemplado has las obras de Dios; notarás las de los hombres y verás la diferencia. ¡O qué otro te ha de parecer el mundo civil del natural y el humano del divino! Ve prevenido en este punto, para que ni te admires de quanto vieres ni te desconsueles de quanto experimentares.”¹⁸⁷

Andrenio va observando y com entando lo que ve, pero todavía sin saber distinguir la apariencia del ser. Al rato ven un escuadrón de niños de diferentes estados y una mujer aparentemente dulce y piadosa que recoge, acaudilla y acaricia a los niños. El cariño y el afecto que demuestra la mujer le maravillan a Andrenio:

“-¿Es possible que éste es el hombre? ¡Quien tal creyera! que este casi insensible, torpe y inútil viviente ha de venir a ser un hombre tan entendido a veces, tan prudente y tan sagaz como un Catón, un Séneca, un conde de Monterrey!

-Todo es estremo el hombre – dixo Critilo-. Ay verás lo que cuesta el ser persona. Los brutos luego los saben ser, luego corren, luego saltan; pero al hombre cuéستale mucho, porque es mucho.

- Lo que más me admira –ponderó Andrenio – es el increíble afecto de esta rara muger: ¿qué madre como ella? ¿puedese imaginar tal fineza? Desta felicidad carecí yo, que me crié dentro de las entrañas de un monte y entre fieras; allí lloraba hasta reventar, temido en el duro suelo, hambriento y desamparado, ignorando estas caricias.

- No envidies –dixo Critilo- lo que no conoces, ni la lla mes felicidad hasta que veas en qué para. Destas cosas topará s muchas en el mundo, que no son lo parecen, sino muy al contrario. Ahora comienças a vivir; irás viviendo y viendo.”¹⁸⁸

Pronto se espanta Andrenio de ver que la afectuosa mujer que tanto alababa conduce a los niños a un valle donde les ceba a las fieras, leones, tigres, osos, lobos, serpientes y dragones. Aparece una mujer que salva a los sobrevivientes y les lleva al monte donde reparte preciosísimas piedras, “una a cada uno, que, sobre otras virtudes contra cualquier riesgo, arrojaban de sí una luz tan clara y apacible, que hazían de la noche día; y lo que más se estimaba era el ser indefectible.”¹⁸⁹ Esta va a ser la primera lección de Andrenio:

“-¿Qué te parece –dixo (Critilo)- de esta primera entrada del mundo? ¿No es muy conforme a él y a lo que yo te decía? Nota bien lo que acá se usa. ¡Y si tal es el principio, dime, cuáles serán sus progressos y sus fines!: para que abras los ojos y vivas siempre alerta entre enemigos. Saber deseas quién es aquella primera y cruel muger que tú tanto aplaudías: créeme que ni el alabar ni el vituperar ha de ser hasta el fin. Sabrás que aquella primera tirana es nuestra mala inclinación, la propensión al mal. Esta es la que luego se apodera de un niño, previene a la razón y se adelanta; reyna y triunfa en la niñez, tanto que los propios padres con el intenso amor que tienen a sus hijuelos condescienden con ellos, y porque no llore el rapaz le conceden quanto quiere, déxanle hazer su voluntad en todo y salir con la suya siempre: y así, se cría vicioso, vengativo, colérico, glotón, terco, mentiroso, desembuelto, llorón, lleno de amor propio y de ignorancia, ayudando de todas maneras a la natural, siniestra inclinación. Apoderándose con esto de un

¹⁸⁷ *Ídem.*, Tomo I, Crisi 5, p.167-168.

¹⁸⁸ *Ídem.*, Tomo I, Crisi 5, p.169.

¹⁸⁹ *Ídem.*, p.172.

muchacho sus passiones, cobran fuerça con la paternal conibencia, prevalece la depravada propensión al mal, y ésta, con sus caricias, trae un tierno infante al valle de las fieras a ser presa de los vicios y esclavo de sus passiones. De modo que quando llega la razón, que es a quella otra reyna de la luz, madre del desengaño, con las virtudes sus compañeras, ya los halla depravados, entregados a los vicios, y muchos de ellos sin remedio; cuésta e mucho sacarlos de las uñas de sus malas inclinaciones, y halla grande dificultad en encaminarlos a lo alto y seguro de la virtud, porque es llevarlos cuesta arriba.”¹⁹⁰

Aprende que nada es lo que aparenta, que la mala inclinación reina en la niñez con tanta fuerza y tiranía que cuando llega la razón es difícil sacarles a los niños del dominio de la propensión al mal, de las uñas de sus pasiones, es cuesta arriba. Aquellos que ya al llegar la razón están completamente entregados a sus pasiones y depravados por el vicio se quedan en el camino, no salen del valle. Sin la razón el hombre se pierde, porque ella es “el diamante finísimo, que entre los golpes del padecer y entre los incendios del apetecer está más fuerte y brillante”, es: “la piedra de todas las virtudes, que los sabios llaman el dictamen de la Razón, el más fiel amigo que tenemos”, sin la razón no sabemos distinguir entre el bien y el mal y ver el mundo como verdaderamente es.

Esta manera de personificar las virtudes y de revelar de manera inventiva y sutil la visión del hombre y la crítica del mundo, respeta las pautas esbozadas en *Agudeza y arte de ingenio*. Es, junto al resto de la novela, un ejemplo idóneo del ideal descrito en *Agudeza*. Gracián termina la obra anterior concluyendo que la mejor manera de enseñar es por imitación y que una de las cuatro causas de la agudeza es la ejemplar. Es precisamente esta idea la que persigue continuamente en *El Criticón*. Convierte la situación actual del mundo y la crisis del sujeto, del hombre en general, en un caso particular. Así puede sentenciar, juzgar y enseñar el verdadero estado de las cosas.

Andrenio, el incauto y el inexperiencedo comete los errores de todo hombre en su infancia y Critilo le acompaña en el viaje, no para ilustrar y regalarle la sabiduría, sino para guiarle y ayudarlo a mirar por donde no miran los demás y, de esta manera, distinguir la falsead de la verdad y el bien del mal. El juicio ayuda al hombre a no dejarse seducir por las apariencias y a no juzgar irrevocablemente. Critilo evalúa los hechos para convertirlos en sabiduría y, así avanzan Andrenio y Critilo cada vez más sabios. Ven lo que ocurre a su alrededor, pero en el plano universal no interfieren en lo que sucede ante sus ojos, simplemente observan para aprender y comprender.

Otro ejemplo del traspaso al plano atemporal y universal es en la tercera parte, “En el invierno de la vejez”, donde el Cortesano les lleva a los dos personajes a ver la

¹⁹⁰ *Ídem.*, p.172-173.

repetición de la historia en “La rueda del Tiempo”¹⁹¹. El Cortesano, uno de los muchos ayudantes que encuentran en el viaje, les conduce al más realzado de los siete collados de Roma, el cual es tan superior que permite señorear no sólo aquella universal corte, sino todo el mundo con todos los siglos:

“-Desde esta eminencia –le s decía- solemos con mucho deporte algunos amigos, tan geniales que n joviales, registrar todo el mundo y quanto en él passa, que todo corre la posta. Desde aquí atalayamos las ciudades y los reynos, las monarquías y repúblicas, ponderamos los hechos y los dichos de todos los mortales, y lo que es de más curiosidad, que no sólo vemos lo de oy y lo de ayer, sino lo de mañana, discurriendo de todo y por todo. (...)”

- Pues yo te ofrezco –dixo el Cortesano- mostrarte todo lo venidero como si lo tuviesses aquí delante.

- ¡Brava arte mágica sería éssa!

- Antes no, ni es menester, quando no ay cosa más fácil que saber lo venidero.

- ¿Cómo puede ser esso, si está tan oculto y tan reservado a sola la perspicacia divina?

- Buelvo a dezir que no ay cosa más fácil ni más segura; porque has de saber que lo mismo que fué, esso es y esso será sin discrepar ni un átomo. Lo que sucedió dozientos años ha, esso mismo estamos viendo agora.”¹⁹²

El Cortesano les revela a Critilo y Andrenio cómo los mismos sucesos van ocurriendo sin cesar según gira la rueda del tiempo, simplemente cambian de lugar y de época, “oy está aquí el imperio, y mañana acullá”, pero a un cabo de la rueda ven unos hombres y unos príncipes, pobres de vestimenta pero prodigiosos de sangre:

“¿Quiénes son aquellos –preguntó Critilo- que quanto más llanos mejor parecen?

- Aquéllos fueron –respondió el Cortesano- los que conquistaron los reynos. Nota bien, que aquí hallarás un don Jaime de Aragón, un don Fernando el Santo de Castilla y un don Alfonso Enríquez de Portugal. Mira qué pobres de gala y qué ricos de fama; hizieron muy bien su papel, pues llenaron las historias de sus hazañas y metiéronse en el vestuario común de las mortajas, pero no en el olvido.”¹⁹³

Se enfrentan a la historia cuya repetición eterna parece llevar al pesimismo más oscuro y desconsolado, sin embargo, existe la posibilidad de sobreponerse a la repetición que lleva a la nada y hacerse inmortal, como han conseguido los personajes de la historia que han hecho bien su papel. Aún en esta imagen de la rueda del tiempo existe la posibilidad de salvarse del olvido.

El Cortesano sirve de consejero. Al principio de la narración, Critilo utiliza su sabiduría y prudencia para ayudar a Andrenio a entender lo que ve, pero, Critilo es una persona por hacer. A pesar de ser más sabio y experimentado que Andrenio también él aprende con el avance del tiempo, también él necesita un ayudante para aclararle lo que ve, especialmente en el invierno de la vejez.

¹⁹¹ *Ídem.*, Tomo III, Crisi 10.

¹⁹² *Ídem.*, Tomo III, Crisi 10, p.304-305.

¹⁹³ *Ídem.*, p. 308-309.

Estos sucesos ocurren fuera del plano de actuación de los personajes y en estas situaciones Critilo y Andrenio se ponen del lado del lector para observar, les es revelada la verdadera condición del mundo y experimentan el desengaño que viene a ser decisivo para su formación como persona, para el proyecto cognoscitivo. La obra trasciende así el marco trazado para el argumento y borra la distinción entre la realidad literaria y la realidad extra-textual.

El tiempo es una entidad múltiple, más que una estructura dividida en pasado, presente y futuro, es una constelación compleja y elástica que ayuda al autor a insertar el texto entre dos discursos: el narrativo y el filosófico. El tiempo es, por lo tanto, un medio importante para transcender la esfera de la ficción y hacer comprender al lector que se trata de “el libro de la vida”, no de la vida de Critilo y de Andrenio, sino la de ellos y la del lector mismo. El lector está implícito no sólo porque descifre e interprete el texto, de modo que forma parte activa de la comprensión textual y entra en el universo del texto, sino porque, además, los personajes centrales le salen al encuentro y se ponen a su lado y de su lado. Ellos son los protagonistas del libro, pero el lector es el protagonista de su propia vida cuyo curso ve descrito en *El Criticón*. En el plano universal se efectúa el desengaño y se les revela la verdad tanto a Critilo y Andrenio como al lector. Descubren y descubrimos en el mismo instante la verdad sobre el mundo.

Cuando, al llegar a Roma, Critilo y Andrenio ven a un grupo de los hombres más ilustrados y sabios del mundo discutir en qué consiste la felicidad, es el momento del embajador quien, al final, revela que la verdadera felicidad sólo existe en el cielo. En el cielo todo es felicidad mientras en el infierno todo es desgracia y la tierra está dividida entre los dos extremos¹⁹⁴. De este modo, Andrenio y Critilo comprenden que su proyecto de encontrar a Felisinda no es factible y que la verdadera felicidad sólo existe en el cielo, no es posible encontrarla en esta vida y el lector comprende lo mismo. Aquí, se consuma el desengaño y es en el plano universal donde ven la verdadera cara del mundo, pero ellos mismos han buscado el camino. El conocimiento que adquieren gracias a los acontecimientos y observaciones del plano universal es posible debido al camino que han elegido para llegar hasta allí. Por eso es necesaria la alegoría. Sólo la alegoría ejemplifica e imita el desengaño que tiene que sufrir todo hombre para hacerse persona y para comprender la verdadera condición del mundo. La alegoría imita la situación del hombre y pone de ejemplo a Andrenio y a Critilo para que el lector

¹⁹⁴ *Ídem.*, Tomo III, Crisi 9, p.293.

comprenda que la vida de éstos también es la vida de él y para que comprenda que el libro que tiene entre sus manos no es un manual de la vida ni el saber desengañado por escrito sino un ejemplo y una invitación a seguir el camino trazado. Así, Gracián cumple con los ideales presentados en *Agudeza y arte de ingenio* y evita, además que la forma de su obra principal entre en conflicto con el contenido. La verdad de la alegoría se revela de la misma manera que la verdad del mundo: tras un largo proceso de desciframiento e interpretación.

3.15. La inmortalidad y la salvación

Como acabamos de ver, Andrenio y Critilo conocen a lo largo de su viaje una serie de personajes que les revelan parte de la verdadera situación mundana y parte de la verdadera condición y posibilidad del hombre, levantan la máscara para que los dos personajes principales vean lo que hay debajo, detrás de la apariencia. Las verdades que les son reveladas son atemporales y no conciernen, exclusivamente, a las vidas de los dos personajes sino a la vida, la situación y la existencia, del hombre en general. Transcenden el tiempo cronológico para continuamente descubrir aspectos de la vida en sí, no la suya, sino la vida de todos y allí es donde adquieren la sabiduría que les acerca a la isla de la inmortalidad y a la salvación.

Allí, donde no existe el tiempo, se puede decir que existe todo tiempo. La vida eterna también es la inmortalidad y, justamente, en la entrada a la isla de la inmortalidad, en la puerta a la mansión de la eternidad, culmina la narración. La meta superior de esta vida es la salvación y la inmortalidad la cual sólo consigue la persona, es decir, el hombre que, como resultado de una vida juiciosa, ingeniosa y racional, ha conseguido hacerse persona. Andrenio y Critilo se salvan, pasan a la eternidad y dejan por última vez el universo temporal. Al mismo tiempo, acaba el tiempo cronológico de la narración, pero simplemente para continuar en la vida del lector. El final abierto, que también es una sugerencia de seguir el camino indicado por los dos personajes, apunta directamente a la vida del lector. El tiempo cronológico que afectaba las vidas de Andrenio y Critilo y que desempeñaba un papel funcional en la narración termina, pero la conclusión de la narración es, a la vez, un comienzo. El viaje vuelve a iniciarse en la vida del lector. La isla de la inmortalidad devuelve al lector al comienzo, al punto de

partida: la isla de Santa Elena donde se crió Andrenio. Ahora es tarea del lector emprender un viaje de formación personal parecido al de la obra. El lector aprende con ellos y de ellos, pero su salvación personal es un asunto individual que depende del sujeto y de la persona.

La imagen de la isla es tanto comienzo como fin. Con esta imagen concluye el círculo narrativo, pero simplemente para iniciarse de nuevo con el lector como protagonista. El viaje se va a repetir en lo infinito, igual que “la rueda del tiempo”, es un proyecto personal y subjetivo en cuyo centro se debe poner cada uno para salvarse a sí mismo. De este modo, la narración trasciende sus propios límites y continúa como un espiral en movimiento continuo hacia la eternidad. *El Criticón* es el libro de la vida y por eso no termina simplemente porque el viaje de los personajes de la obra ha llegado a su fin.

La importancia de la inmortalidad y de la salvación se acentúa varias veces cuando, por ejemplo, Critilo hace referencia a filósofos, poetas y figuras míticas que han conseguido la inmortalidad a través de escritos y cuentos. Es un privilegio que sólo corresponde a los pensadores, escritores y héroes más ilustres y heroicos y que les asegura una reputación *post mortem* que dura para siempre. El carácter temporal y provisional de la vida es contrastado por la visión de la eternidad, un contraste que subraya la dinámica y el movimiento de la vida. Es un movimiento que va desde la ingenuidad e ignorancia infantil hasta la sabiduría de la vejez. El tiempo viene, a sí, a ser un símbolo de la sabiduría, una sabiduría que aumenta con la edad y que llega a su auge en la vejez.

El acercamiento sistemático a la sabiduría y la progresión de la vida pone un presunto orden en el mundo porque revela la verdad para el hombre ingenioso y racional, del mismo modo que establece un orden en el interior del sujeto al reinserir la razón en el trono del yo. La vida misma produce una racionalidad que concierne tanto al sujeto como al objeto, tanto a la persona como al mundo.

La tarea de salvarse a sí mismo es personal y se hace o de mostrando valor heroico o a través de la sabiduría y la tinta, “el azeite de los sabios”, es decir, a través de la inmortalidad literaria, una salvación por escrito. Hay que entrar en la mansión de la eternidad para salvarse y hacerse inmortal en la memoria colectiva de los que nos suceden, sólo así se puede contribuir a superar la crisis. Pero empieza a nivel personal, tanto para los personajes como para el lector.

El tiempo encarna, por lo tanto, más que una mera función narrativa y cronológica, constituye, además, un tema central. Eternidad e inmortalidad contrastan con la nada. La nada es el punto de partida desde el que arranca el proyecto epistemológico y

cognoscitivo y donde se inicia el camino hacia la verdad. Es un fundamento para la construcción del saber, pero también es el abismo en el que caen los hombres que no hacen bien su papel y que no logran salir de la nada. El hombre que no se hace persona, el que no pasa por el proceso de formación intelectual o demuestra valor heroico, no sobrepasa el límite de la nada, no aprovecha su fecundidad intelectual y se queda inmovilizado en la nada. En cambio, una vida que consigue romper los límites de la nada, salir del aislamiento, primero de la cueva, después de la isla y que consigue esquivar el peligro de la cueva de la nada, ha seguido la progresión vital y determinante hacia una vida lograda, hacia una vida eterna.

Andrenio descubre su fecundidad intelectual en la cueva y sale de la cueva de su nada, da el primer paso hacia una vida eterna. En la isla se reúne con Critilo, una unión que posibilita el proyecto de persona. La nada y la inmortalidad son aspectos opuestos tanto en la vida como en la composición de la obra; Uno negativo y el otro positivo, traducidos en las imágenes: cueva e isla. La cueva aloja a Andrenio, es su cárcel de la que no consigue salir, pero donde, paradójicamente, descubre su potencialidad de conocimiento y donde se hace las primeras preguntas. Casi como si fuera la recompensa por el progreso cognoscitivo, un terremoto le libera y sale a la luz del sol y a la isla de Santa Elena. En la cueva no tiene la posibilidad de cultivar su capacidad intelectual, está aislado, pero su aislamiento es, a la vez, lo que le desvela su fecundidad intelectual innata. Allí, en las entrañas del monte empieza su viaje hacia el saber y hacia la isla de la inmortalidad. La nada está vinculada a la imagen de la cueva. La inmortalidad y la salvación, por otra parte, están vinculadas a la imagen de la isla. Cueva e isla son las dos imágenes, los dos polos entre los que se desarrolla la narración, entre los que se desenreda el argumento.

Andrenio supera la negatividad de la nada al reconocer su potencialidad intelectual y sale de la cueva. Este paso es imprescindible para la formación de la persona y para el viaje epistemológico que va emprender en compañía de Critilo. Porque todo proceso de conocimiento y todo posible acto de entendimiento exige primero una cognición del yo. Es imprescindible mirar por dentro para conocer el yo, porque del yo y de la capacidad intelectual del mismo, del ingenio, sale todo acto de entendimiento. Lo decía Gracián en *Oráculo Manual* y, aquí, en *El Criticón*, lo expresa de la mejor manera posible: poniendo a Andrenio como ejemplo.

Esta primera fase: el mirar interior, es la superación de la negatividad de la nada y el primer paso hacia la salvación. Andrenio se salva del abismo de la nada, sale a la luz y

en la isla ve su propio reflejo en un lago, se reconoce como su sujeto y se reúne con Critilo.

La isla representa la salvación. En dos ocasiones, la imagen de la isla es aplicada como símbolo de la salvación. Primero, la isla de Santa Elena es donde Andrenio se salva de la cueva en la que estaba encerrado y donde Critilo es salvado por Andrenio del mar donde fluctuaba entre vida y muerte. Segundo, la isla de la inmortalidad es la salvación final. La primera salvación, en la isla de Santa Elena, es el encuentro entre los dos personajes, por sí solos no pueden embarcarse en el proyecto de hacerse persona, porque, como ya hemos señalado en otro lugar, los dos personajes representan dos aspectos imprescindibles del hombre: la intuición y la razón crítica o el ingenio inventivo y el juicio prudente. Juntos crean un ser completo, un sujeto que no es exclusivamente razón, sino también el aspecto vinculado a lo animal, a la ingenuidad del hombre puro, no-engañado, a la naturaleza y al arte. En la isla se reúnen y se complementan, juntos llegan a la isla de la inmortalidad, porque juntos progresan y evolucionan.

La idea del sujeto es, por lo tanto, central en *El Criticón*. Se define un sujeto complejo y en crisis. En crisis porque existe en un mundo engañoso que le supone un reto y porque es un sujeto por hacer. El sujeto, la persona, se consolida a lo largo del viaje, no como resultado de un proceso de aislamiento, el sujeto gracianesco no se aísla como el sujeto cartesiano, sino que es un sujeto que, tras la introspección necesaria para descubrir la fecundidad intelectual y la complejidad del yo, evoluciona en dialéctica con el mundo. El sujeto está relacionado con el mundo en el que existe, sólo existe porque tiene mundo. Existe en un contexto, vive en el mundo, es su condena pero también es su posibilidad de salvación.

La salvación y la inmortalidad es siempre la salvación a los ojos de los demás, en la memoria de alguien. Los grandes personajes de la historia se salvan, pasan a la historia a través de los escritos en los que se eternizan o a través de sus logros heroicos. Andrenio y Critilo se salvan gracias a la sabiduría que han alcanzado y al ejemplo que constituyen para la historia posterior, pero su salvación también es literaria. *El Criticón* es un libro de críticas del mundo, pero también es la salvación y eternización de Critilo, Andrenio y de Gracián mismo. Con *El Criticón* los tres pasan a la historia igual que Achilles, Seneca o Lucrecio. Los personajes, tal y como los héroes de la historia, alcanzan la salvación literaria gracias al autor que les eterniza y el autor debe su salvación personal a sus personajes.

Para Gracián, se trata de una salvación por el arte que consiste en la creación de una obra, en la creación de un personaje, pero, al mismo tiempo, se recrea a sí mismo en la obra literaria y en la mente de los seres humanos futuros y de sus lectores. Critilo y Andrenio se recrean continuamente en la mente de los lectores venideros así como lo hace la voz creadora, la voz narrativa que les da voz a ellos. Los sabios que no se hacen escuchar no son, tal y como, están presentes aquellos que se comunican y que se dan a conocer por escrito.

La inmortalidad y la salvación por el arte es la solución para la persona, pero también es el modo de cambiar el mundo. El mundo es hostil y engañoso pero se percibe cierto optimismo en el modo de ser de los personajes centrales de la obra. Al salvarse a nivel personal, se ponen a sí mismos como ejemplo para el hombre futuro, pasan a la historia y son para el futuro lo que son los grandes personajes del pasado para el presente. Sólo así es posible poner orden en el mundo.

El saber desengañado es el grado más alto de conocimiento, porque es comprender el mundo como verdaderamente es: dual. El hombre se hace persona, no sólo por sus acciones, por los actos prácticos, sino también por la adquisición de sabiduría. La obra literaria no es exclusivamente la salvación de los personajes y del autor, es la posibilidad de salvar el mundo. Esta lectura difiere de la lectura de *El Criticón* de Aranguren que mantiene que la obra es pesimista y que expone una crítica pasiva y silenciosa del mundo. En esta la lectura se encuentra espacio para un leve optimismo, para la posibilidad de comprender el mundo e insertar o fomentar un orden en él a largo plazo, empezando con la persona.

Parte de la crisis del sujeto y del mundo habita en el engaño. Ha habido un trastorno de valores, el engaño y la mentira se han colocado en el umbral al mundo. Reconocer esto no pone las cosas en su sitio, sino que identifica las cosas por lo que son y en esto consiste el saber desengañado.

3.16. Engaño y desengaño

El proceso epistemológico que se inicia con la experiencia de la fecundidad intelectual dura toda la vida. Se caracteriza por la revelación fragmentaria y gradual de la verdad. La revelación del mundo como verdaderamente es, también es la deconstrucción de una

visión falsa y engañosa, es el desengaño que levanta el velo engañoso que cubre el mundo para dejar aparecer la verdad.

Pero el desengaño no se ofrece de manera espontánea, es el resultado de un largo viaje y de un proceso cognoscitivo que exige la participación activa e ingeniosa del hombre. Como venimos subrayando, ver y comprender el mundo como verdaderamente es no ocurre como una iluminación divina o como una elocuencia repentina, es la elección del propio sujeto. Ya el primer encuentro de Andrenio y Critilo con el mundo civilizado en “Entrada del Mundo” les exige una elección. El camino de la vida se divide en tres y en un pilar se leen las indicaciones de los sabios del pasado que les aconsejan huir de los extremos y elegir el camino del centro. Critilo y Andrenio leen detenidamente las indicaciones de los sabios, pero no todos lo hacen:

“-¿No adviertes –dijo Critilo- que casi todos toman el camino ageno y dan por el extremo contrario de lo que se pensava? El necio da en presumido, y el sabio haze del que no sabe; el cobarde afecta el valor y todo es tratar de armas y pistolas, y el valiente las desdeña; el que tiene da en no dar, y el que no tiene desperdicia; la hermosa afecta el desaliño, y la fea rebienta por parecer; el príncipe se humana, y el hombre baxo afecta divinidades; el eloquente calla, y el ignorante se lo quiere hablar todo; el diestro no osa obrar, y el çurdo no para. Todos, al fin, verás que van por extremos, errando el camino de la vida de medio a medio. Echamos nosotros por el más seguro, aunque no tan plausible, que es el de una prudente y feliz medianía, no tan dificultoso como el de los extremos por contenerse siempre en un buen medio.”¹⁹⁵

La herencia aristotélica de la idea de la virtud en el término medio es obvia, pero también se perciben algunos de las características fundamentales del hombre, todos quieren ser y pretenden ser lo que no son. Todos juegan el juego de las máscaras y ninguno se detiene a leer los consejos de los sabios del pasado y de los maestros de la filosofía, por eso, se pierden y, por eso, se alejan de la verdad, porque no escuchan a la razón.

Andrenio y Critilo pronto descubren que el camino escogido no solamente es el camino hacia la verdad sino también el camino hacia la eternidad:

“Pocos les quisieron seguir, mas luego que se vieron encaminados sintieron una notable alegría interior y una grande satisfacción de la conciencia. Advirtieron más que aquellas preciosas piedras, ricas prendas de la razón, comenzaron a resplandecer tanto, que cada una parecía un brillante luzero haziéndose lenguas en rayos y diciendo: “¡Este es el camino de la verdad, y la verdad de la vida!” Al contrario, todas las de aquellos que siguieron sus antojos se vieron perder su luz; de modo que parecieron quedar de todo pronto ofuscados, y ellos eclipsados: tan errado el dictamen como el camino.

Viendo Andrenio que caminaban siempre cuesta arriba, dixo:
-Este camino más parece que nos lleva al cielo que al mundo.

¹⁹⁵ *Ídem.*, Tomo I, Crisis 5, p.180.

-Assí es- le respondió Critilo-, porque son las sendas de la eternidad, y aunque vamos metidos en nuestra tierra, pero muy superiores a ella, señores de los otros y vezinos a las estrellas; ellas nos guíen, que ya estamos engolfados entre Scilas y Caribdis del mundo.”¹⁹⁶

La luz de la razón es la única luz que seguirá iluminando el camino, cualquier otra causa o impulso que pudiera llevar a la elección de un camino se apaga con el tiempo dejando eclipsados y ofuscados al que se deja llevar por sus antojos.

Scilas y Caribdis ¹⁹⁷ son sím bolos de los peligros y las dificultades a los que la vida terrestre somete al hombre. Gracián vuelve a llamar la atención sobre la misma imagen más tarde cuando describe: “...el peligroso mar es la corte, con la Scila de sus engaños y la Caribdis de sus mentiras.”¹⁹⁸ Las estrellas y la razón les dan a Andrenio y Critilo un punto de referencia para la navegación necesario para esquivar los peligros que continuamente surgen en el camino.

Con la razón como el principal consejero empiezan el viaje y rápidamente descubren que la imagen que recibió Andrenio al salir de la cueva no concuerda con el mundo civilizado, con el mundo dominado por el hombre. La belleza que le embelesó a primera vista ha sido trasfigurada y manipulada por el hombre y la corrupción humana ha dejado su sello en el mundo lo cual le hace querer volver a la cueva en la que se crió. Las apariencias engañosas esconden la verdad y es tarea del hombre decodificar los pareceres para revelar la verdad. El mundo manifiesto es doble, es ser y parecer, y comprender el mundo es comprender su carácter dual. El desengaño revela la verdad detrás de la máscara pero no niega la máscara o el velo engañoso que cubre el mundo. Tanto la realidad misma como el engaño que la encubre son aspectos de la realidad en la que vive el hombre. La realidad es un enigma o un teatro de máscaras y es la tarea más noble del desengaño relevar el mundo de su máscara y revelar lo que se esconde debajo. Nada es lo que aparenta pero todo consiste de ser y parecer y el proceso cognoscitivo incluye ambos.

El engaño y el desengaño corresponden a apariencia y realidad y, a pesar de ser las apariencias las que aparentemente dominan el mundo, existe la posibilidad de alcanzar

¹⁹⁶ *Ídem.*, p.181.

¹⁹⁷ *Scila* es el arrecife y *Caribdis* el abismo o remolino que convierte el Estrecho de Mesina en un pasaje peligroso y temido por los navegantes. Ovidio también describe el estrecho, Romera-Navarro tiene una nota sobre esto en su edición de *El Criticón*, p.181.

¹⁹⁸ *El Criticón*, Tomo I, Crisis 11, p.346.

La corte representa simplemente el mundo y aquí es donde la mayoría de los escritos de Gracián están ubicados. Aranguren describe este tema en “La moral de Gracián” (Aranguren, José Luis L.: *Obras Completas*, vol. 6, *Estudios literarios y autobiográficos*. Madrid: Editorial Trotta, 1997, pp.375-400, (1ª ed.1994). “La filosofía cortesana” que Gracián se propone desarrollar en su obra principal es, por lo tanto, una filosofía del mundo y de la vida que se trascurre en él.

la verdad o la realidad que se esconde detrás, en esto consiste el reto más importante del hombre. Pero lo que se revela al levantar la máscara o al mirar debajo de la superficie, por donde no miran los demás, no siempre es una verdad agradable:

“Varias y grandes son las monstruosidades que se van descubriendo de nuevo cada día en la arriesgada peregrinación de la vida humana. Entre todas, la más portentosa es el estar el Engaño en la entrada del mundo y el Desengaño a la salida...”¹⁹⁹

Esta composición vital extraña a los personajes centrales y les parece estar manipulada y trastornada. Pero es el hombre mismo el que ha causado dicha manipulación y que ha cambiado la estructura original y divina. “El artífice supremo” puso el desengaño en el umbral de la vida y arrojó el engaño fuera del alcance del hombre para que nunca se viese ni se escuchase. Pero el hombre mismo cambió los valores y con ellos la estructura de la vida. Ésta es la verdad dolorosa sobre la vida que revela el desengaño, pero sin revelarse a sí mismo, de modo que Andrenio y Critilo no descubren que el desengaño les ha acompañado en el viaje hasta que desaparece. Critilo lamenta no haber reconocido su acompañante y no haber valorado un acompañante tan válido, mientras Andrenio enfoca en el doloroso des-enmascaramiento del mundo y llama el desengaño “el padrastro de la vida”, todavía no aprecia el valor de la verdad.

El desengaño procede de la razón²⁰⁰ y de la verdad²⁰¹, es un vínculo entre ambos. La razón crítica y el juicio son imprescindibles para que el desengaño pueda abrir paso a la verdad. Sólo el juicio y el sentido crítico pueden distanciarse de las apariencias para ver lo que se esconde detrás. La apariencia es la única manera que tiene el ser de manifestarse en el mundo y, por lo tanto, también es nuestra única manera de acceder a la cosa en sí, el ser que se esconde debajo. Todo en esta vida es apariencia y el ser humano está vinculado a la mentira y al engaño. La vida es la lucha del hombre juicioso y racional de deshacerse de este vínculo y, precisamente, la emancipación del engaño es la articulación vital más importante del desengaño.

El desengaño se mueve entre dos polos: el engaño y la verdad. Demuestra la verdad señalando la máscara que la cubre y comprendiendo la máscara como lo que es: una máscara y no la verdad en sí. Revela la verdad revelando y relevando la máscara bajo la que se esconde. Es un proceso largo que no se cumple hasta descubrir la verdad y, por lo tanto, no llega a su fin hasta que termine la vida. Se lleva a cabo como una dialéctica

¹⁹⁹ *El Crítico*, Tomo III, Crisi 5, p.149.

²⁰⁰ *Ídem.*, Tomo I, Crisi 5, p.173.

²⁰¹ *Ídem.*, Tomo III, Crisi 5, p.153.

continúa entre vida y muerte, entre eternidad y nada. Los primeros años de la vida son dominados por la ilusión y el engaño que pronto se adueñan de los jóvenes, mientras el desencanto interviene en la vida de manera silenciosa y gradual, igual que la razón. El desencanto no se retira hasta dejar al descubierto la verdad.

La obra de Gracián demuestra que es posible descodificar el libro del mundo, interpretar el mundo y comprender su verdadero carácter. Es decir que el desencanto es el resultado de la capacidad subjetiva, de escuchar a la razón, distanciarse del mundo y enfrentarse a la realidad detrás de la máscara. El desencanto cobra, además, una forma verbal con el conceptismo. La representación lingüística del mundo y el signo lingüístico también revelan una realidad. En este sentido, la obra literaria y la realidad literaria son leales a la realidad extra-textual porque reflejan el mundo como es y porque la tarea interpretativa es la misma.

3.17. La realidad literaria

La verdad sobre el mundo se revela como resultado del encuentro entre el sujeto y el mundo. Es el resultado de la interpretación y del desciframiento de los pareceres del mundo, de la misma manera que la alegoría de la vida es sometida a una interpretación para liberar el mensaje que esconde. El papel del lector es, por lo tanto, un papel interpretativo y activo igual que lo es el papel de los protagonistas. La alegoría como forma es leal y solidaria con el contenido.

El Criticón constituye una unidad homogénea, es un universo autónomo y paralelo, es una realidad literaria. Se trata de una vida entera en un discurso, como Gracián mismo subraya de manera explícita, “es el curso de tu vida en un discurso”. La relación entre obra y mundo se apoya en el lector. Es el lector quien, como diría Ricoeur, inserta la obra en su mundo, es el lector quien articula la obra en un discurso renovado en cada lectura. Precisamente, porque ninguna verdad se revela como resultado de una iluminación repentina o divina y como consecuencia de las teorías e ideas expuestas en *Agudeza y arte de ingenio* que explícitamente mantienen que el ejemplo es la mejor manera de enseñar y que el concepto selectivo sólo puede aplicarse a casos particulares y no utilizarse de manera universal, Gracián nos propone un caso particular de desencanto y entendimiento, pero incluyendo al lector como protagonista-espectador.

En *Las Meninas*, Velázquez se incluye a sí mismo en el cuadro. Supuestamente pinta a los reyes: los vemos reflejados en el espejo detrás del pintor, está en un salón de Alcázar, rodeado por las meninas, la infanta y más personas aparentemente de la corte, pero mira al espectador. Del mismo modo, Gracián retrata a Critilo y Andrenio mirando al lector. Velázquez representa la representación: lo que queda eternizado dentro del marco colgado en el Prado es la escena trascurrida durante la producción de un cuadro, no existe duda de que aquello que queda eternizado por las pinceladas del pintor es exactamente eso: una reproducción, el autor mismo incluido en el cuadro es testimonio de ello. La representación es una realidad propia que puede ser considerada, simplemente, una unidad cerrada y acabada, la fijación sobre lienzo de un acto de representación de los reyes. Como tal, el cuadro constituye una realidad autónoma y paralela a la realidad del espectador. Pero el autor del cuadro mira fijamente al espectador, como si fuera consciente de su presencia, de modo que se establece una conexión a la vida del espectador y se ofrece la posibilidad al espectador de incluirse en el cuadro, *verse* en él. Uno de dos: el espectador puede considerarse espectador, distinto y apartado de lo que ve, está en otro lugar, en otro tiempo, en otro momento, pero también puede mirarle al autor a los ojos y comprenderse a sí mismo como parte de la representación y, así, comprenderá que lo que retrata Velázquez es a él.

En *El Criticón* ocurre lo mismo. El lector puede entender la obra como la fijación por escrito de las vidas de Critilo y Andrenio, es decir, como la representación de una realidad distinta y paralela a la del lector o puede descifrar la alegoría y comprender que los personajes retratados en la obra, igual que los personajes que Velázquez está retratando en la suya, son sustituibles por lector/espectador. Pero no sólo en la mirada hay similitudes entre la obra de Velázquez y la de Gracián, sino también en la representación. Velázquez se incluye a sí mismo en el cuadro para poner de relieve que se trata de una representación, su representación del mundo. Lo mismo hace Gracián. *El Criticón* es la fijación en papel de su encuentro con la realidad, la manifestación lingüística constituye una realidad propia, la realidad literaria. La realidad objetiva es reducida a su parecer, a la apariencia, que exige ser sometida a una interpretación subjetiva, en este caso la interpretación y comprensión de Gracián. Gracián se dirige al lector de manera explícita en “A quien leyere”, es “tu vida en un discurso,... lector

juizioco”²⁰², pero también se incluye a sí mismo: “He dividido la obra en tres partes”²⁰³, es su representación, su interpretación.

Emilio Lledó dice en “Lenguaje y Mundo Literario en *El Crítico* de Gracián”²⁰⁴ que *El Crítico* encarna una renovación. Gracián no intenta expresar una experiencia de la realidad sino que deja que la realidad surja en la expresión. La realidad descrita no es una realidad objetiva, sino la idea de la realidad de Gracián. *El Crítico* no refleja una realidad sino que es una realidad cuyo único hecho objetivo es el lenguaje. El lenguaje es la apariencia de la realidad literaria, es la máscara que se pone a la realidad literaria para poder manifestarse. El lenguaje supone para el autor un reto importante para la expresión de la realidad. A Gracián no le queda más remedio que aceptar la objetividad que supone el lenguaje para poder mediar su realidad al lector. La obra constituye la misma tarea de interpretación para el lector que la realidad objetiva (extratextual) ha supuesto para el autor. El ideal es que el encuentro entre texto y lector desemboque en la misma idea de la realidad que fue el resultado de la relación autor-mundo. La idea es que la interpretación de la realidad de Gracián se duplique como la idea del lector.

Lledó describe la obra de Gracián como una descripción de un *mundo en cifra* cuyo sentido y significado surge con la descodificación. Gracián es *el descifrador* y la realidad literaria es *el mundo descifrado*²⁰⁵. Pero a esta cadena de interpretación o desciframiento hay que añadir el nivel del lector. El lector aporta sus expectativas personales y la recepción de una obra literaria no puede reducirse a la mera percepción, sino al resultado de una interpretación.

Una de las principales conclusiones de Wolfgang Iser es la de que todo intento de estudiar y teorizar sobre el arte, en especial el texto literario, debe incluir al lector. Jauss lo llama el tercer componente y lo yuxtapone, así, con los otros dos componentes: autor y texto. Para Iser, es imprescindible la distinción entre un texto de género no-literario y una obra literaria, porque el proceso de recepción de ésta es más complejo que la de aquel. La recepción de un texto de género no-literario se asemeja a una mera percepción o asimilación de datos más que a una interpretación creativa. Gracián se enfrenta a varios problemas relacionados con la manifestación y mediación de su filosofía, uno de ellos es evitar que la forma entre en conflicto con el contenido. Hemos enfatizado a lo

²⁰² *El Crítico*, p.97.

²⁰³ *Ídem*, p.99.

²⁰⁴ Publicado en: Lledó, Emilio: *Imágenes y Palabras. Ensayos de humanidad*. Madrid: Editorial Taurus, 1998, pp.309-325.

²⁰⁵ *Ídem.*, p.317.

largo del estudio de *El Criticón* que la visión gracianesca y barroca del mundo era la idea de un mundo en cifra, un mundo por descifrar. El proyecto epistemológico-filosófico que apunta a la sabiduría y al saber desengañado es el resultado de larga experiencia, reflexión y entendimiento y, como tal, no puede efectuarse como resultado de una iluminación repentina, es el resultado de una reflexión personal y privada. Por eso, Baltasar Gracián no puede escribir una doctrina que revele la verdad sobre el mundo, porque entraría en conflicto con la idea de hacer del proyecto epistemológico un proyecto personal y estaría, además, en contra de la idea del mundo como objeto de interpretación. Si Gracián quiere reflejar la imagen de un mundo por descifrar tiene que *cifrarlo*, lo hace con la alegoría.

El Criticón es el libro del mundo, el mundo interpretado por su autor y constituye, por lo tanto, una realidad propia, la realidad literaria. No es una reproducción objetiva del mundo extratextual sino la representación de la idea e interpretación subjetiva del autor. En esto define la retórica barroca de la retórica aristotélica que había sido la base teórica hasta entonces. Los poetas barrocos pretenden volver a la interdependencia aristotélica entre *elocutio* y *dispositio* o *docere* y *delectare* (orden y ornato) y, así, alejarse de la estricta idea de sólo *elocutio* del Renacimiento. Aristóteles recomienda a los poetas y a los oradores el uso de metáforas elegantes preferentemente obtenidas por antítesis. La metáfora es comparación y, como tal, aporta entendimiento y cognición. Los poetas barrocos traducen esta idea en metáforas ingeniosas o, como en Gracián, conceptos. Pero difieren de Aristóteles en un punto decisivo: la *mimesis*. La *mimesis* hace del arte un artefacto que complementa la naturaleza y construye algo que ya está prescrita por y en ella. En el barroco el arte se convierte en una invención en vez de imitación. El autor ya no es simplemente el portavoz de la naturaleza sino que se convierte en un ser creativo que interpreta y es su propia voz. Gracián es un ejemplo de ello. Su obra representa su idea de la realidad con el lenguaje como el único criterio objetivo.

Capítulo 4:

Comentario concluyente

Nuestro estudio de Gracián ha pretendido ser un ejemplo de la compleja relación entre filosofía y literatura. Hemos querido centrarnos en su obra principal que destaca tanto por su complejidad y riqueza como por su amplitud y saturación de ideas. Pero es otra cuestión la que ha sido la motivación principal de este estudio: la relación entre forma y contenido. Esto ha resultado en un análisis más narrativo en ocasiones disperso ya que quiere ocuparse de dos asuntos a la vez, pero ha sido la única manera de resaltar la importancia de la forma y del estilo en relación con el mensaje del texto.

Hemos concluido anteriormente que el texto literario exige una interpretación y participación del lector que está por encima del texto filosófico-científico, porque apela al lector a varios niveles y no solamente habla a la razón. Incluye al lector en su universo, de modo que lo que en la lectura de un texto científico se convierte en la confrontación entre lector y texto, entre sujeto y objeto, en el texto literario se convierte en una relación íntima en la que el lector se incluye en el texto como lector implícito y aporta sus propias expectativas. Esto implica que el lector ponga entre paréntesis su propia vida y contexto para dejarse absorber por el universo del texto y para poder volver a sí mismo habiendo conocido otro universo, una realidad distinta a la suya y, sin embargo, no tan distinta ya que el lector se involucra en ella, siente con ella y se imagina en ella y, de este modo, la lectura y la interpretación amplían su horizonte y enriquece a varios niveles, entre ellos el nivel cognoscitivo. Las teorías en las que basamos esta conclusión son en su mayoría de los siglos XIX y XX, pero el problema es de más antigüedad y Gracián lo demuestra con la publicación de *El Criticón*.

Hemos querido demostrar que la forma que adopta *El Criticón* es el resultado de las reflexiones exhaustivas relacionadas con el lenguaje que presenta el pensador barroco en *Agudeza y arte de ingenio*, y que incluso incluye en la obra misma. Gracián demuestra un profundo interés y preocupación por la expresión lingüística tanto dentro del campo de la filosofía como en la vida misma. Nuestras principales articulaciones

vitales cobran forma lingüística y la comunicación intrahumana es clave para la evolución de la persona. Por eso, el problema del lenguaje viene a ser de la máxima importancia. El lenguaje es más que una herramienta, está vinculado a nuestro modo de ser. Entendemos y nos entendemos a través del lenguaje y la creación de conceptos es un acto de entendimiento, la actividad más importante del ingenio. Esto, obviamente, también significa que siempre corremos el riesgo de malentendernos y de aplicar mal el lenguaje, lo cual Gracián quiere evitar con la introducción de la agudeza de artificio que afecta la “hermosura sutil” y que él define como “recóndita y extraordinaria”. “No tiene casa fija”, sino que pertenece y ejerce en varios campos y por eso es de tanta importancia para la filosofía.

Hemos visto que Gracián comparte con Gadamer y Blumenberg la preocupación por el método y por el modo de acceder a la verdad. Su principal objetivo no es el de definir la naturaleza metafísica de la verdad sino el de determinar cómo y en que medida podemos acceder a ella. ¿Cómo se da a conocer la verdad en la tierra? Esto resulta ser el inicio de un viaje epistemológico largo y lleno de obstáculos que debido al carácter personal e individual no puede describirse sino sirviéndose de los recursos propios de un texto narrativo. La alegoría o la forma narrativa que aplica para describir este viaje son, por un lado, la consecuencia de los ideales lingüísticos expuestos en *Agudeza y arte de ingenio* y, por otro lado, el único modo de conducir al lector hacia la verdad. Parte de la verdad se esconde en el método mismo. Si, en la primera parte de su actividad literaria, Gracián daba pautas para una vida exitosa y triunfadora, en la segunda parte, deja de lado las pautas concretas porque comprende que no puede inducirle al lector cuál es el camino que debe escoger sino persuadirle e invitarle a seguir el camino que traza en *El Criticón*. Las dificultades y obstáculos del viaje cognoscitivo emprendido por Andrenio y Critilo son recompensados con la isla de la inmortalidad, la meta más sublime de la vida humana.

La filosofía de Baltasar Gracián es principalmente una filosofía de la vida, tanto en su primera etapa como en la segunda. Su filosofía gira en torno a la relación hombre – mundo y no en torno a relaciones como hombre – Dios ni especulaciones metafísicas como la naturaleza de la verdad o una definición ontológica del ingenio. Su filosofía toma como punto de partida la vida misma. Busca una crítica y un estudio del hombre en el mundo, de la manifestación mundana de la verdad y de la actividad del ingenio. Sitúa al hombre en su contexto y no puede estudiar al sujeto sin estudiar el mundo en el que vive. Sin embargo, ha de mencionarse que esto no significa que el concepto de la

verdad sea relativo al mundo ni al hombre. Detrás de toda la filosofía de Gracián vislumbra una visión del mundo dual, dividido en ser y parecer, pero siempre permanece una idea de la verdad como un concepto absoluto. La verdad existe a pesar de haber sido sustituida por la mentira y el engaño, ha de disfrazarse igual que el resto del mundo y es precisamente el disfraz lo que estudia Gracián. No pretende descubrir la verdad en su *Esse nudum*, sino que pretende estudiar los modos que tiene la verdad de darse a conocer, esto significa que tiene que estudiar el parecer del ser y el cómo se presenta la verdad ante nosotros. Por eso su filosofía no es una metafísica en toda regla sino, más bien, una epistemología y una filosofía existencialista. En *El Criticón* nos enseña cuál es el camino que debemos escoger para llegar a la verdad y descubre que parte de la verdad se esconde en el camino mismo. La verdad sobre la vida se revela tras un largo viaje, tras haber vivido la vida entera, y el viaje mismo es lo más cerca que llega el hombre a ella. El saber desengañado sólo se revela en el invierno de la vida y sólo como resultado de una vida lograda. Una vida lograda y bien-vivida lleva a la verdad y conlleva la verdad, es la única manera que tiene el hombre de alcanzar el saber desengañado y, por lo tanto, aproximarse a la verdad.

Igual que la idea de la verdad, también la aproximación gracianesca al sujeto y al ingenio va a través del mundo. El hombre es un sujeto en contexto y es precisamente este contexto y la posibilidad que tiene el hombre en el mundo lo que le preocupa, pero también el ingenio se estudia desde su entorno. El análisis del ingenio empieza por su actividad, por cómo se articula en el mundo y no con una definición de su ser en sí. Así, toda su filosofía penetra la apariencia de las cosas para llegar a una comprensión de aquello que se esconde debajo y, como decimos en el capítulo 2 (Parte II), las cosas son prácticamente lo que parecen y su parecer es nuestro único acceso a ellas.

El acceso a las cosas es de la máxima importancia y en *El Criticón* no menos. *Agudeza y arte de ingenio* explicita en el mismo título que se trata de una *arte de ingenio*, es decir que su objeto de estudio no es la naturaleza del ingenio sino su actividad, el *cómo* actúa. La articulación del ingenio es principalmente lingüística porque su modo de darse a conocer va a través del lenguaje, y esto inserta el lenguaje en la cumbre de la filosofía gracianesca. Por eso no puede dejar de lado el aspecto lingüístico de su filosofía y por eso no puede pasar por alto el método que escoge para su obra principal. El aparentar, la apariencia de las cosas, es nuestra única vía para llegar a conocer y comprender el ser, y el lenguaje es el único vínculo entre ingenio y mundo. Esto conlleva que el lenguaje también es el vínculo entre, por un lado, el ingenio que crea y que escribe y, por otro

lado, el ingenio que lee y percibe. Por consiguiente, si el filósofo español quiere escribir o describir la vida lo tiene que hacer de una manera que sea leal a la verdad del texto. La verdad de *El Criticón* es la situación del sujeto en un mundo engañoso y falso del que el hombre no puede liberarse sino en el que está obligado a vivir. Pero también es la verdad de cómo avanzar hacia la persona y cómo salvarse del mundo y conseguir la inmortalidad.

Cada uno tiene que ver y reconocer por sí mismo el verdadero carácter del mundo y la verdadera situación del hombre y, por lo tanto, no le queda más remedio al filósofo que *cifrar* la realidad que él ha reconocido en su verdadero ser para que el lector pueda comprender lo mismo como resultado de la interpretación. Además, poner a los personajes en un contexto, concederlos mundo, es la única manera de revelar el verdadero ser del hombre. El hombre tiene mundo, el hombre es porque está en un mundo y la única manera de acceder al verdadero ser del hombre es a través de su modo de actuar y su modo de ser.

Esto nos deja con dos conclusiones principales: Por un lado, la forma literaria de *El Criticón* es la consecuencia necesaria de los ideales para el uso del lenguaje y para el conceptismo que Gracián había presentado en la obra anterior y, por otro lado, su visión del mundo y del hombre sólo puede publicarse situando al sujeto en su contexto y proponiendo al lector la misma tarea de desciframiento y de interpretación que ha supuesto el mundo para el autor.

En *Agudeza y arte de ingenio* el filósofo español dice que la verdad puede verse en muchos géneros y que si el género, o concepto, exige esfuerzo por parte del ingenio más provechoso es, los conceptos sencillos deben ser particulares y no pueden ser universales. La ejemplificación es la única manera de sentenciar y todo esto junto a la idea del sujeto como un hombre en contexto hace del estilo y del género de *El Criticón* la única manera posible de publicar la vida en un discurso.

Con las teorías hermeneúticas modernas en las que hemos basado nuestra conclusión anterior podemos, además, añadir que el texto literario evita que el lector se sitúa frente al texto sin dejarse absorber por él, es la única manera de evitar que el texto se convierta en un objeto de investigación para el sujeto y lo que Gracián pretendió es justamente escribir “tú vida”, la vida del lector, en un discurso. El abismo entre lector y texto se supera con este modo de expresar la filosofía de la vida y del sujeto.

La evolución de la filosofía del sujeto posterior a Gracián va a acercar cada vez más el sujeto al objeto hasta culminar con la definición del *Dasein* de Heidegger, pero esta

evolución no tiene repercusión a nivel metodológico en la filosofía moderna, en cambio, en Gracián sí.

Gracián describe la agudeza como española igual que la invención es griega, la elocuencia es italiana y la erudición francesa, es decir que según Gracián la preocupación por el lenguaje es una característica propia de la filosofía española, siendo esta preocupación, como hemos visto, una preocupación que trasciende la retórica y la hermesidad lingüística. En el capítulo siguiente vamos a tomar como ejemplo a Miguel de Unamuno como otro filósofo que, en gran medida, desarrolla su filosofía desde el nexo entre filosofía y lenguaje, lo cual le lleva a publicar novelas y cuentos igual que su paisano de Calatayud.

Capítulo 5:

Miguel de Unamuno

- vida y obra

De la importancia, influencia y originalidad de Miguel de Unamuno dentro de la filosofía y la literatura española no duda nadie, pero hasta allí llegaron los acuerdos. Tal vez, por la inmensidad de su obra, por la complejidad de la misma o, tal vez, por su misma persona, las interpretaciones y lecturas que se han hecho de su vida y de su obra son tan diferentes y dispersas como sus autores. Dentro del campo de la filosofía le han etiquetado como racionalista o irracionalista, intelectualista o voluntarista, idealista o utilitarista, así mismo en el campo de la política las denominaciones abarcan desde monárquico y republicano, individualista y socialista hasta fascista y progresista. También dentro del marco religioso el catálogo de nombramientos es amplio. Ha sido considerado católico y protestante, místico y ateo, incluso espiritualista y existencialista. Aquí no nos vamos a hacer eco de ninguna de estas denominaciones, sino meramente vamos a observar la polémica que entonces rodeaba a su persona y que le sigue rodeando a él y a su obra hoy en día.

Nació en Bilbao en 1864 donde se crió en un ambiente familiar católico empapado de piedad. Aquí recibió su formación escolar primaria antes de trasladarse a Madrid en 1880 donde estudió y se doctoró en filosofía antes de volver a su ciudad natal en 1884 y empezar los intentos de conseguir una cátedra de universidad lo cual consiguió en 1891 cuando ganó la cátedra de Lengua y Literatura Griega de la Universidad de Salamanca. En 1901 fue además nombrado Rector de la Universidad, cargo que desempeñó hasta que le destituyó Bergamín en 1914. El compromiso político, histórico e intelectual que tiñó tanto la obra de Unamuno como su persona no se llevó a cabo sin complicaciones, de modo que su enfrentamiento con la dictadura de Primo de Rivera en 1923 terminó con su destierro en Fuerteventura de donde escapó para trasladarse a París. Después de su vuelta a España en 1930 volvió a ocupar el puesto en la Universidad de Salamanca hasta su muerte en 1936. Esta última etapa tampoco transcurrió sin complicaciones y

vaivenes políticos. En 1935 fue nombrado Ciudadano de Honor de la República, pero en 1936 prestó su apoyo al levantamiento de Franco para retirarlo más tarde en su incidente durante la apertura del año académico 1936-1937. Como resultado, fue retirado de su cargo rectoral y confinado en su casa hasta su muerte el 31 de diciembre.

Este breve retrato biográfico y cronológico hay que insertarlo en una época contemporánea convulsa y llena de cambios a nivel nacional e internacional. Así enfatiza José Luis Abellán en su presentación de Unamuno en su *Historia Crítica del Pensamiento Español* que la vida del pensador vasco se enmarca entre dos guerras civiles, un dato sintomático del sentimiento de crisis de su generación y de la sociedad española en general en la época. En 1874 Unamuno presencia el bombardeo de Bilbao por los carlistas, suceso que, según el propio pensador, “dejó más honda huella en mi memoria”. En la presentación de Abellán este bombardeo y los enfrentamientos entre las dos bandas de la guerra civil española de los que fue víctima durante los primeros meses de la guerra y hasta su muerte en 1936 son decisivos para su formación intelectual. Abellán menciona que se preocupa obsesivamente por el belicismo, no sólo el que ve a su alrededor, en la vida social española, sino también el que refleja su propia guerra interior.

Abellán no es el único crítico que hace hincapié en la relación íntima entre la vida y la obra de Miguel de Unamuno. Existe una fuerte tendencia a analizar la obra de Unamuno como si se tratase del resultado de lo sucedido en su entorno y en su vida personal o, por lo menos, en gran medida influida por ello, idea compartida por A. Sánchez Barbudo y Armando F. Zubizarreta. Siendo fruto de las guerras a su alrededor o no, la formación intelectual y religiosa de Don Miguel tuvo que pasar por varias etapas y crisis. Su llegada a Madrid le supuso otro bombardeo: el de ideas. Leyó prácticamente todo lo que le cayó en las manos, Kant, Hegel, Spencer, Spinoza, Schopenhauer y Kierkegaard, incluso las teorías de Darwin tuvieron que dejar huellas en su desarrollo filosófico posterior. El krausismo se respiró en el ambiente universitario pero, también, ideas del positivismo y socialismo iban a tener influencia en su formación intelectual aunque, en el primero de los casos, para apoyar la construcción de un ideario racionalista. El racionalismo unamuniano, sin embargo, no es un racionalismo únicamente basado en la razón, sino, más bien, una racionalidad que nunca deja de lado la fe y el sentimiento religioso.

La mayoría de los estudios biográficos de la vida y la obra de Miguel de Unamuno se sitúan alrededor de dos crisis, la nombrada crisis de 1897 y la de 1924. La primera está

documentada en su *Diario íntimo* y ha sido objeto de varias interpretaciones. Sánchez Barbudo considera la crisis un acto de hipocresía, Zubizarreta la llama “la inserción de Unamuno en el cristianismo” y Abellán mantiene que es resultado de un enfrentamiento agónico entre la vanidad literaria y la humildad o entrega religiosa. Abellán señala además que de aquí sale la racionalización de su filosofía como una oposición entre la fe y el afán de inmortalidad, por un lado, y la razón, por el otro lado.

Zubizarreta propone en su análisis de la primera crisis que fue la dolorosa presencia del hijo hidrocéfalo que le empujó a Unamuno hacia un afán de la inmortalidad y consuelo. Durante su estancia en Madrid había abandonado el catolicismo tradicional, pero ahora la presencia de su hijo enfermo y problemas cardíacos le enfrentan a la muerte, a la aniquilación personal y a la caducidad del amor. Vuélve, según Zubizarreta, a reconciliarse con Dios porque sólo lo al recobrar la fe ve la posibilidad de llegar a una realidad salvadora. Las críticas coinciden en que el resultado de la crisis de 1897 fue una interiorización del problema de la fe y la existencia. El pensador vasco deja de lado la persecución de la inmortalidad a través de la fama, y, en vez de mirarse en el espejo de los demás, empieza a mirarse en el espejo de Dios. Dios constituye, así, una relación íntima y personal que huye de la comedia humana. Ve en el sentimiento religioso la posibilidad de alejarse del teatro del mundo donde el hombre se refleja en los demás y en el público más que en su interioridad y en Dios. En su *Diario de la época* dice:

“Es cosa terrible vivir esclavo del yo que el mundo nos ha dado, ser fieles al papel sin ver fuera del teatro la inmensa esplendor del cielo y la terrible realidad de la muerte, tener que ser lógicos dentro de él. El pobre actor siente un dolor agudo, pero no puede quejarse ni llorar, porque le silbaría el público, y aunque hombre sincero, sería mal actor. Cuando se dice que el mundo es comedia no se medita bien en lo horrible de esto.

De pronto se acuerda el pobre comediante de que acabará la comedia y no tendrá cómo salir de sus apuros, y si tal vez entonces llora fuera de su papel dirá el público: está loco el pobre.

¡Libertad, Señor, libertad! Que viva en ti y no en cabezas que se reducirán a polvo.

Ese yo que el mundo me ha dado perecerá al consumirse las mentes en que vive, apenas quedaría de él más que un nombre. ¿Cómo, viviendo yo con ese yo, no iba a temblar ante la nada? Pero el yo mío, el que Tú sacaste de la nada, vivirá en Ti.

Se extrañarán del cambio, sin observar que no hay tal cambio ni de frente, ni de costado. Lo que hay es que el Miguel que ellos conocían, el del escenario, ha muerto y al morir ha dado libertad al Miguel real y eterno, al que ahogaba y oprimía, y eso que era la fuente de todo lo bueno del muerto.”²⁰⁶

Estas palabras no han de entenderse como el rechazo definitivo del *teatro del mundo*, una metáfora frecuente en el Unamuno posterior tal y como en la literatura del siglo de

²⁰⁶ Unamuno, Miguel de: *Obras Completas, VII. (Diario íntimo, cuaderno II)*. Madrid, Biblioteca Castro: 2005, pp. 323-324.

oro español, sino como una concienciación de la situación actual, tanto la suya personal como la de la España contemporánea.

Si Unamuno no encuentra la salvación en la fe, sí encuentra al menos la esperanza. La segunda crisis data de 1924 y es provocada por su destierro a Fuerteventura. Aquí se concretan las ideas y frustraciones ya iniciadas por la crisis de 1897. La soledad de la isla y la meditación frente al mar le enfrentan, otra vez, a sí mismo y le aportan una nueva experiencia y desvela así el verdadero problema que llevaba arrastrando consigo tanto tiempo: el conflicto entre el yo superior, externo y público, el yo que juega el papel en el escenario del mundo y el yo interno, íntimo y profundo que busca librarse de la esclavitud de su papel, acompañado por el conflicto entre la religiosidad mística y lo que Abellán llama: "una insaciable hambre de notoriedad"²⁰⁷.

Esta segunda crisis le ayuda además a reflexionar y meditar sobre su crisis anterior. En la distancia temporal y espacial de su mujer y la madre de sus ocho hijos, ve con toda claridad que lo que le salvó de su crisis de entonces, ahora 27 años después le parece que no fue el amor de Dios, sino el amor de su mujer. Entiende que la salvación de aquella crisis había sido la fe de su mujer creyente. En ella encontraba la salvación de "las garras del Ángel de la Nada" por las que se estaba viendo ser secuestrado. En Concha encuentra la seguridad religiosa que, por aquel entonces, no había tomado forma todavía en Unamuno mismo. Su mujer le abrió camino a la búsqueda de Dios y de la fe con la que todavía no se había reconciliado como más que una esperanza²⁰⁸.

Estas dos crisis pueden verse como ejemplos del carácter reflexivo y meditativo, incluso sensitivo, de Unamuno, carácter que para muchos es inseparable de su obra y, por lo tanto, desemboca en análisis biográficos, más que receptivos, de su obra. El fondo biográfico nos ayuda a orientarnos en una producción literaria difícil de caracterizar y abarcar debido a su falta de sistematización y dogmatismo. Sin embargo, esto no excluye la independencia de la obra unamuniana y la posible interpretación personal de cada lector, es tentador subrayar en este contexto que, probablemente, era precisamente lo que habría querido Don Miguel: crear un vínculo entre obra y lector más que entre su vida personal y lector. El testimonio que deja el autor en cada una de sus obras es evidente, cada una de ellas es síntoma de la profunda reflexión e incluso, en ocasiones, frustración que el pensador sentía al enfrentarse al mundo y a su propia existencia. Por

²⁰⁷ Abellán, José Luis: *Historia Crítica del Pensamiento español, Tomo V (II)*. Madrid, Espasa-Calpe: 1989, p. 242.

²⁰⁸ Zubizarreta, Armando F.: *Unamuno en su "nivola"*. Madrid, Taurus: 1960.

eso, hemos brevemente repasado las fechas y acontecimientos más importantes para su vida tanto como para su obra.

El fruto literario de la llamada “crisis del 1897” corresponde al *Diario*, aunque editado posteriormente, y, según Zubizarreta, la crisis de 1924 se vierte, entre otras obras, sobre *Cómo se hace una novela*. Pero sobra decir que las crisis como síntoma del carácter personal de Unamuno deben de influir en toda su obra.

5.1. Evolución e inquietud

Los primeros contactos con Hegel en la juventud dejan su clara impronta en toda su trayectoria intelectual aunque sólo conceptual ya que la dialéctica unamuniana se asemeja más a una construcción de contradictorios que a una verdadera dialéctica. Sin embargo, coincide con el filósofo alemán en otros puntos y él mismo menciona explícitamente la estimación que siente por el creador de la fenomenología del espíritu. Algunos críticos y lectores de Unamuno ven en él, además, rasgos de Kant a quien también leyó en la primera etapa. Mariano Álvarez Gómez señala en su estudio sobre Unamuno²⁰⁹ que las “analogías de la experiencia” kantianas (sustancialidad, continuidad e interacción) pueden haber ejercido una fuerte influencia sobre el principio de la realidad que expresa Unamuno en *En torno al casticismo* cuando mantiene que “lo que pasa queda”. Álvarez Gómez opina que la idea presentada en *La Crítica de la Razón Pura* sobre el carácter alterable de lo permanente o la sustancia y el carácter inalterable de lo mutable se refleja en la idea de Unamuno sobre la permanencia y perseverancia de “lo que pasa”.

Otra fuente de inspiración para el pensador vasco es el positivismo aunque sea para apoyar un pie en él y dar un salto hacia su lecho definitivo, así pues, acepta en “Verdad y Vida”²¹⁰ el principio pragmatista antipositivista de que el valor de la verdad se decide por sus consecuencias prácticas. La verdad es viva y no debe reducirse a un dogma que suele ser una cosa muerta.

²⁰⁹ Álvarez Gómez, Mariano: *Unamuno y Ortega: La búsqueda azarosa de la verdad*. Madrid, Biblioteca Nueva: 2003.

²¹⁰ Ensayo publicado por primera vez en 1908. Posteriormente incluido en *Mi Religión y otros ensayos breves*. Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral): 1973 (Primera edición, 1942).

Debe mencionarse también la influencia de Darwin cuya teoría de la evolución en cierta medida le ayuda a alejarse de Hegel para poner los pies en la tierra. La lógica de Hegel le sirvió a principios de su actividad literaria como modelo para un pensamiento evolutivo y dinámico, pero, posteriormente, el alemán es sustituido por el evolucionismo más científico y menos abstracto de Darwin, porque lo que verdaderamente le llena y preocupa a Unamuno no es un sistema lógico que encierra una filosofía dogmática y doctrinal, sino “el hombre de carne y hueso” y la existencia de éste. Reconocer al hombre como un ser de carne y hueso le aleja en primer lugar del mundo de las ideas platónico, pero también le acerca a la terrible realidad de la existencia del hombre, una realidad mortal que da pie a “el ansia de no morir” como dice en *Del Sentimiento Trágico de la Vida*.

La filosofía auténtica surge de esta terrible realidad, del encuentro entre el hombre mortal de carne y hueso y su hambre de la inmortalidad. La búsqueda de satisfacción de este íntimo anhelo vital de todo hombre es proyectado en la fe y, como consecuencia, Unamuno identifica vida con fe, pero no como parte con el catolicismo o la intención de defender este anhelo con la razón convirtiéndolo, así, la religión en teología. Es una contradicción. La solución del catolicismo al problema de la inmortalidad y la salvación eterna del alma satisface la voluntad y, por lo tanto, la vida, pero no satisface la razón. Paradójicamente el intento de dar una solución racional no satisface la razón. La razón es una manifestación intrínseca de la naturaleza del hombre igual que lo es su “carne y hueso”, de allí surge la eterna contradicción humana.

Como ya hemos señalado la contradicción es un elemento fundamental en la filosofía de Unamuno, no solamente como elemento de composición sino como un aspecto imprescindible de la realidad humana y de la realidad ontológica del mundo. Se ha estudiado dicha contradicción como una dialéctica lo cual no es del todo falso, pero conduce infaliblemente a la asociación a Hegel o a Platón lo que no hace justicia a la idea originaria del pensador español. Contraposiciones como Razón - Corazón, Ciencia - Fe, Universalidad o Generalidad - Individualidad, Historia - Intrahistoria y Todo y Nada constituyen polos alrededor de los que se concentra la filosofía de Unamuno. Nos sirven para, sin forzar la idea, intentar establecer cierto orden en su pensamiento, no para sistematizar aquello que no es un sistema, sino, simplemente, como una puerta que nos permite entrar en el laberinto de ideas y aforismos que constituye el campo de reflexión de pensador.

5.2. La contradicción dialéctica

La contradicción es una corriente que fluye en toda la obra de Unamuno. Es un antagonismo irreconciliable que influye a varios niveles y que, por un lado, conduce a la trágica realidad existencial del hombre consciente y que, por otro lado, representa una situación dinámica reafirmante. Desde las primeras publicaciones, Unamuno parece hacerse las preguntas buscando la respuesta en la afirmación de un posible contrario. *En torno al casticismo*²¹¹ integra ensayos que exponen algunos de los problemas fundamentales que después va a perseguir el autor. En común tienen un planteamiento ontológico como afirmación de la verdad a través de los contradictorios. Advierte al lector:

“Me conviene también prevenir a todo lector respecto a las afirmaciones cortantes y secas que aquí leerá y a las *contradicciones* que le parecerá hallar. Suele buscarse la verdad completa en el *justo medio* por el método de la remoción, *via remotionis*, por exclusión de los extremos, que con su juego y acción mutua engendran el ritmo de la vida, y así sólo se llega a una sombra de verdad, fría y nebulosa. Es preferible, creo, seguir otro método, el de afirmación alternativa de los contradictorios; es preferible hacer resaltar la fuerza de los extremos en el alma del lector para que el medio tome en ella la vida, que es resultante de lucha.”²¹²

La contradicción es, por lo tanto, no sólo una verdad sobre el hombre y el mundo, sino también un método. No pretende crear con esta idea un paralelo a la ética de Aristóteles y la virtud como término medio, sino que pretende incorporar la idea de una verdad como resultado de una lucha cuya cesión no es un punto medio objetivamente fijado, sino un punto que toma conciencia de los extremos que lo engendra. Es decir, no se trata de una idea de tesis contra antítesis que se reconcilian en una síntesis para incorporar y anular los dos extremos que han dado pie a ella, sino de una lucha constante entre contrarios que se contrastan y se reafirman continuamente. Por eso, es una contradicción dialéctica que se da a conocer en el plano epistemológico, el plano ontológico y el metodológico. El diálogo es una constante en sus obras narrativas o literarias, y también en cuanto a la interpretación del texto, es decir, a nivel de la

²¹¹ Los ensayos fueron publicados en la revista madrileña *La España Moderna* durante los meses de febrero a junio de 1895, se recogieron por primera vez en 1902 en un tomo bajo el título *En torno al casticismo*.

²¹² Unamuno, Miguel de: *En torno al casticismo*. Madrid, Cátedra: 2005, p.129.

relación texto-lector, deja que el texto entre en diálogo con el lector al dirigirse directamente a él.

Esta construcción por medio de contraposiciones se hace eco en muchas de las obras y temas tratados de Unamuno y viene a ser el eje alrededor del cual giran muchas de sus ideas e inquietudes importantes. Así, por ejemplo, el tema de España y la europeización, frecuente en la época, viene a ser una reflexión sobre la nacionalización y la internacionalización y Unamuno se ve forzado a argumentar a favor de los dos, lo cual produce, por un lado, cierta confusión, pero, por otro lado, deja claro que precisamente por ser así, precisamente porque no puede hablar a favor de una de ellas en exclusiva, la respuesta debe encontrarse en la disputa misma. La batalla entre las dos oposiciones desemboca en un vaivén continuo y dinámico. Este encuentro fructífero engendra conciencia de la situación, es el ritmo de la vida. De este modo, toda defensa de lo español y de la nacionalidad española se ve reforzada y reafirmada cuando toma conciencia de lo europeo.

Otro ejemplo es la ciencia. Se ha discutido mucho sobre cuál fue la verdadera postura de Unamuno frente a la ciencia, tal vez, por su constante insistencia en la fe y la religión o, tal vez, por sus especulaciones acerca de la razón. Pero también la ciencia se instala en una relación de contradictorios dentro del pensamiento unamuniano. Siempre hay que tener en mente la aspiración o pretensión fundamental de Unamuno, presente en toda su obra, como era la de reflexionar acerca de la vida y no la de crear un sistema filosófico consistente y dogmático. Tal vez, aquí yace su rasgo más peculiar y personal, sin duda un rasgo que ha frustrado a muchos a la hora de intentar insertar su pensamiento en un modelo ideológico cerrado. La ciencia en sí no es un fin sino un aspecto del aparato filosófico de Unamuno, un aparato que incluye también la religión y la poesía. La ciencia es admirable, no como cientificismo que dice guardar la verdad irrefutable, sino como una pieza en el puzzle que es la vida y no como una verdad en sí. En el artículo titulado “Cientificismo” de 1907 dice:

“Los científicistas –no hay que confundirlos con los científicos, repito una vez más- apenas sospechan el mar desconocido que se extiende por todas partes en torno al islote de la ciencia, ni sospechan que a medida que ascendemos por la montaña que corona el islote, ese mar crece y se ensancha a nuestros ojos, que por cada problema resuelto surgen veinte problemas por resolver y que, en fin, como dijo egregiamente Leopardi:

(...)

*Ved que todo es igual, y descubriendo,
Sólo la nada crece*²¹³

²¹³ “Cientificismo” publicado en *Mi Religión y otros ensayos breves*, pp.138-139.

La ciencia tiene su razón de ser como poder explicativo por lo desconocido, el mar de la nada, que la rodea y la delimita. Es decir, es parte de su modo de ser el permanecer en la continua lucha entre lo explicable y lo inexplicable, lo tangible y lo intangible, cosa que suelen olvidar los científicos. En cambio, Miguel de Unamuno es muy consciente de las limitaciones de la ciencia y de esta *nada creciente* y, por eso, intenta reconciliar la ciencia y la fe y dar sentido a la ciencia dentro de un universo que también da un lugar privilegiado a la fe, porque la nada le va a amenazar al pensador en *Del Sentimiento Trágico de la Vida* así como a lo largo de su vida, una nada que intenta calmar con la fe. Muestra, además, gran interés por cómo convertir la ciencia y sus resultados en materia literaria, aplica metáforas, transforma contenido científico en metáforas para expresar ideas filosóficas y literarias. Un interés que comparte con su compatriota Baltasar Gracián que 300 años atrás también vio un reto en cómo formular y expresar los logros científicos y filosóficos y convertirlos en un asunto ameno, placentero y conciso sin perder de vista al lector.

El tema de la ciencia da pie a otra reflexión, una reflexión relacionada con la pregunta de si existe o no una ciencia nacional. Otra vez, estamos ante un juego de contrarios, porque para Unamuno la idea de lo nacional conlleva la idea de lo internacional. Tanto la ciencia como el arte apuntan, a pesar de o, tal vez, en vigor de su particularidad, a una universalidad. La contradicción o contraposición, podemos llamarla así ya que hemos establecido que no se trata de una paradoja en la que se anulan sus dos extremos mutuamente ni de un sistema de determinaciones conceptuales donde la alternancia se produce porque cada contenido se revele en sí como lo contrario de sí mismo, es un juego, una acción continua. Es un vaivén donde un extremo lleva a otro, no porque cada extremo en sí conlleva su contrario, sino porque un vaivén en cierta medida supone la existencia de un tercero, de una raíz en cierta medida común que engendra la fuerza y el movimiento y crea lo que Unamuno llama: el ritmo de la vida.

El tema de la individualidad y la universalidad o generalidad es de la máxima importancia para Unamuno, no sólo porque expresa un planteamiento fundamental a nivel ético, incluso podríamos decir político, sino porque está vinculado al planteamiento ontológico.

5.3. La desesperación y el yo

Mariano Álvarez Gómez dice que más que la contraposición entre individualidad y universalidad, se trata de una contraposición entre personalidad – universalidad. Esta última propuesta no sólo hace justicia al compromiso social que sentía Unamuno frente al pueblo español y frente al hombre en general, sino también le salva de las acusaciones de solipsismo dirigidas hacia él. Equivocadamente, se le ha acusado de solipsismo a raíz de la crisis de 1897, porque el ensimismamiento que fue el resultado de la crisis espiritual conllevó una interiorización de su pensamiento y, en particular, de las reflexiones acerca del hombre. Le preocupa en gran medida el yo y el yo en el mundo. El yo en relación con el mundo, sin embargo, no le resuelve las dudas y las especulaciones que siente en su interior, lo que en gran medida puede ser considerado la sede de su verdadera desesperación. En el interior del hombre también tiene lugar una lucha eterna, la lucha entre el yo escéptico y el yo místico. Esta guerra continua en el interior del hombre es, igual que el resto de su filosofía, la condición inevitable bajo la que vive el hombre y lo que verdaderamente le constituye.

En *Del Sentimiento Trágico de la Vida* describe cómo dos componentes, la desesperación sentimental y volitiva y el escepticismo racional, se encuentran frente a frente en el fondo del abismo y se abrazan. De este abrazo trágico y “entrañablemente amoroso” brota un manantial de vida, una vida seria y terrible. Este abrazo es lo más cercano que llega el pensador vasco a un yo unitario, la unidad del yo es una unidad de dos, no es unión sino que es el abrazo trágico y, sin embargo, amoroso. Se reafirman en el abrazo trágico el corazón y la razón, la desesperación sentimental y el escepticismo racional. Combaten continuamente en una batalla en la que no hay esperanza de victoria, ésta es la realidad luchadora del yo, o, mejor dicho, de los *yoes* interiores.

La idea de la desesperación, para muchos críticos, ha sido un testimonio obvio de la estima que sentía Unamuno por Kierkegaard. Las afinidades con el filósofo danés son indudables y que Unamuno leyó a Kierkegaard también es bien sabido, sin embargo, existen discrepancias acerca de en qué sentido Unamuno estuvo bajo la influencia del existencialista protestante. Aunque les lleva por caminos distintos, los dos parten de la misma base conceptual y uno de los conceptos comunes a ambos partidos es la idea de la desesperación como vinculada a la verdadera forma de ser del hombre. Una idea que, sin embargo, varía del uno al otro. En Unamuno, la desesperación es una condición del hombre que le lleva al ansia de la inmortalidad como resultado de haber tomado conciencia de la trágica realidad de la vida que es su carácter mortal. Sin embargo, la

desesperación le lleva a Kierkegaard por otro camino que, en vez de quedarse en el abismo de la desesperación, posibilita el salir de allí y constituir un yo más sólido y religioso.

Para Kierkegaard la terrible tragedia de la vida también es la inevitable muerte al final del camino, pero a través de una evolución que atraviesa varios estadios: el estético, el ético y el religioso, es posible comprender qué nos prepara el camino. En su “Sygdommen til døden”²¹⁴ (La enfermedad hasta la muerte) describe cómo la desesperación de la vida se puede convertir en el carácter vital de la misma. Hay que desesperar del todo para salir al otro del abismo y reunirse con el yo. Es decir, la desesperación puede llevar a una unión y consolidación del yo y es, por lo tanto, mucho más fructífera que en Unamuno. En éste último el gran problema sigue siendo la desesperación como una batalla interior en la que no hay ganador. El único personaje que sabe convivir con esta situación es Don Quijote de la Mancha.

Tenemos aquí otro de los temas frecuentes de Unamuno: las figuras ficticias de la literatura española. Busca en el pasado del país, no en el pasado histórico como lo conocemos sino en el pasado literario. Se pregunta quién es más real Cervantes o el Quijote y quién creó a quien. Sin duda alguna, Don Quijote está más presente en nuestra memoria y le conocemos mejor a él que a su supuesto creador Miguel de Cervantes. Unamuno encuentra en la obra más famosa de la literatura la ocasión idónea para filosofar acerca de la obra y reflexionar con ella. Así también encuentra la posibilidad de anticipar algunas de las ideas que va a enfatizar y desarrollar más tarde como, por ejemplo, la existencia humana o como sueño o como existencia real, cuestión que cobra la máxima importancia en *Niebla*.

Otro tema que debemos mencionar aquí, en lo que simplemente pretende ser una breve presentación de algunas de las líneas e inquietudes relevantes en la filosofía de Miguel de Unamuno, es el tema de la intrahistoria. Distingue entre historia e intrahistoria siendo historia la supuesta historia objetiva basada en “hechos reales”. Existe, sin embargo, también la intrahistoria que es la historia en su carácter interior. La intrahistoria es la que llevamos con nosotros, la que nos afecta de una manera continua y no solamente aquello que se ha fijado en los libros de historia, es ésta historia la que contribuye a la creación de nosotros como seres históricos. La idea de la intrahistoria está vinculada a la

²¹⁴ Kierkegaard, Søren: “Sygdommen til døden” (La enfermedad hasta la muerte), *Værker i udvalgte Bind II: Filosofien og Teologen (Obras Selectas, Tomo II: El filósofo y el teólogo)*. Copenhague: Gyldendal, 1950, pp.240-292.

idea de la mitología y los personajes ficticios y literarios como seres atemporales y presentes en nosotros siempre. Son nuestros acompañantes para toda la vida y, como tal, son inmortales.

En *Niebla*, Unamuno crea a Augusto Pérez, pero también se crea a sí mismo como personaje ficticio. Esto le salva de la mortalidad, no porque le asegure la fama, la fama no hace inmortal a nadie, sino porque su existencia depende de la interpretación y, por lo tanto, se va a recrear infinitamente mientras sea sometido a la interpretación de algún lector. El ansia de la inmortalidad no es un mero deseo de fama y de inscribirse en los libros de historia, es un ansia de carácter existencial que tiene mucho que ver con una duda y una especulación básica en relación con la vida como sueño y el imposible proyecto de llegar a la certeza sobre nuestra existencia. Es la misma pregunta que se hizo Descartes y que le llevó al *cogito*, la que le llevó a Berkeley a definir la existencia de Dios como garantía de la nuestra, a Husserl a proclamar que sólo porque alguien nos percibe existimos (la existencia reside en la intersubjetividad) y a Segismundo a decir que la vida es sueño. En las siguientes páginas vamos a ver cuáles son las conclusiones de Augusto y Unamuno, si es que las hubiese.

Capítulo 6:

Niebla

La obra de Unamuno es tan difícil de caracterizar y denominar genéricamente como lo es su vida y filosofía en general. Sus escritos que abarcan ensayos filosóficos, poesía, narrativa y drama apuntan genéricamente en direcciones distintas, pero, no obstante, la fuente es la misma. Los últimos años se ha hecho un esfuerzo para insertar a Unamuno en la historia de la filosofía y, así, nombrarle filósofo, lo cual se ha conseguido en, gran medida, a raíz del estudio de su obra que salió de la mano de Julián Marías en 1943²¹⁵.

Unamuno probablemente se opondría a semejante denominación rígida, pero la clasificación como filósofo y el intento de reivindicar el pensamiento español como filosofía sólo hace nuestro estudio más relevante. Porque subraya la importancia de las preguntas: ¿En qué consiste la filosofía? y ¿Qué hace que un pensador sea filósofo?

Hemos considerado, capítulos atrás, que el discurso filosófico es contradictorio en cuanto a querer hablarle al lector del mundo en el que él vive y de su propia existencia y que debería incluirle en el texto. El lector que lee e interpreta el texto se refleja en él como en un espejo, pero donde el discurso filosófico le muestra el espejo para que se vea, el discurso literario, el relato, le absorbe al lector para que se pierda en el texto, para abrir su horizonte y para que pueda volver a encontrarse a sí mismo conociéndose mejor y sabiendo más sobre su mundo. El texto literario le muestra el espejo y también le concede la posibilidad de penetrar la imagen.

Unamuno como filósofo aplica un discurso leal a sus ideas como es el discurso literario-narrativo al escribir *Niebla*. *Niebla* expresa las ideas filosóficas fundamentales en la obra de Unamuno, pero sin traicionar al lector. El lector es un individuo dentro de y delante del texto igual que Unamuno mismo e igual que los protagonistas de la obra. La relación entre texto y lector se hace explícita igual que la relación entre autor y texto, pero sólo para ponernos a todos en el mismo nivel. Unamuno no es más creador y más sabio que sus personajes ni que el lector.

²¹⁵ Marías, Julián: *Miguel de Unamuno*. Madrid, Espasa Calpe: 1976.

Niebla se escribió en 1907 y se publicó en 1914. En 1905 había escrito *Vida de Don Quijote y Sancho* que para muchos fue el preámbulo a las publicaciones posteriores y también a *Niebla*. Sin embargo, es otra publicación, más de diez años posterior, la que da las pautas teóricas y justifica el estilo y el género elegido para su *nivola* sobre Augusto Pérez. Tal vez, porque era una obra y un personaje que se le fueron de las manos o, tal vez, porque sólo posteriormente es posible explicar una novela, como dice en el “Prólogo” a *Tres novelas ejemplares y un prólogo*:

“Este prólogo es posterior a las novelas a que precede y prologa como una gramática es posterior a la lengua que trata de regular y una doctrina moral posterior a los actos de virtud o de vicio que con ella tratan de explicarse. Y este prólogo es, en cierto modo, otra novela; la novela de mis novelas. Y a la vez la explicación de mi novelaría. O si se quiere, *nivolería*.”²¹⁶

De la misma manera puede entenderse *Cómo se hace una novela* como el intento de, con posterioridad, explicar o al menos insertar *Niebla* en su contexto adecuado. *Niebla* tiene su razón de ser aunque probablemente ni siquiera el propio autor sabía a dónde le iba a llevar cuando comenzó su labor ni mucho menos sabía trazar las líneas para una explicación o gramática de su naturaleza interna.

Vamos a seguirle al filósofo español en su propia cronología y empezar por la empírica para después pasar a la teoría.

6.1. Prólogo y Post-prólogo

La historia que se cuenta en esta *nivola* es sencilla en cuanto al argumento y complicada en cuanto a estructura y composición. Presenta varios planos que interactúan entre sí, se complementan y se contradicen. El libro abre sus páginas con un prólogo – obviamente escrito posteriormente a la obra – escrito por Víctor Gota a petición de Unamuno. Víctor Gota es amigo íntimo de Augusto Pérez y su prólogo no sólo incluye reflexiones acerca del texto y de su autor, sino que quiere hacer justicia a su amigo diciéndonos que se suicidó. Se nos revela, así, el final de la historia ya antes de haberla empezado y pone de entrada la muerte como un eterno presente. En el prólogo se da la vuelta a la composición, el final es colocado al principio y el autor consigue, de esta manera, refrescarle la memoria al lector y recordarle la trágica realidad de toda vida: su fin. Pone

²¹⁶ Unamuno, Miguel de: *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Madrid, Alianza Editorial: 1998, p.30.

de manifiesto que Augusto Pérez, como toda persona, va a morir y, como resultado, el lector tiene en mente el inevitable fin contra el que todos luchamos y cuya superación, al menos física, es imposible. El prólogo empieza, por lo tanto, con la muerte, pero incluye, además, reflexiones sobre la obra y una introducción de algunos de los personajes de la obra tanto como de sí mismo.

Parece que Victor Goti tiene “algún lejano parentesco” con Unamuno ya que su apellido es el de uno de los antepasados de éste. Esto por lo menos es lo que dice el también amigo del prologuista Antolín S. Paparrigópulos, también incluido en la obra. Los personajes ficticios de la obra: Victor Goti, Augusto Pérez, Antolín S. Paparrigópulos e incluso Unamuno mismo se mezclan con autores y filósofos “reales” a los que hace referencia Victor Goti como Cervantes, Quevedo y Giacomo Leopardi, todo para confundir al lector, que ya no sabe si se trata de una obra de ficción, una biografía de Augusto Pérez o una historia real.

Nos queda la pregunta que se hacía Unamuno a sí mismo con insistencia, no tanto el por qué hace esto, por qué inicia su libro con un prólogo tan poco ortodoxo, sino el ¿Para qué? ¿Para qué quiere el autor de este libro crear semejante confusión en el lector ya antes de haber empezado el argumento? Vamos a ir descubriendo por qué es importante el prólogo y por qué ha de considerarse una parte del libro y no una mera introducción de la que *Niebla* pueda prescindir.

El prólogo anticipa varias ideas que luego se desarrollan en el argumento y Goti hace referencia a algunas conversaciones que ha mantenido con el autor autorizado de la obra, lo cual le sirve para introducir varios puntos de vista relacionados con el método y los recursos aplicados en la novela y, así, dar voz a Miguel de Unamuno de manera indirecta. De esta manera Unamuno se hace oír con doble énfasis, justamente porque es introducido de manera directa. Victor Goti dice que es novato en el mundo literario y que Unamuno le ha pedido que escriba el prólogo, porque los libros suelen comenzar por “el cuerpo del texto” y no por el prólogo, por lo tanto, es natural que el principiante escriba la introducción. Ha accedido a escribir el prólogo porque le tiene gran estima a Unamuno y en ocasiones se hace portavoz de las ideas de éste:

“Fácil es también decir que salga diciendo alguno que hay en este libro pasajes escabrosos, o, si se quiere, pornográficos; pero ya don Miguel ha tenido buen cuidado de hacerme decir a mí algo al respecto en el curso de esta *nivola*. Y está dispuesto a protestar de esa imputación y a sostener que las crudezas que aquí

pueden hallarse, ni llevan intención de halagar apetito de la carne pecadora, ni tienen otro objeto que ser punto de arranque imaginativo para otras consideraciones.”²¹⁷

Goti dice que “don Miguel ha tenido cuidado en hacerle decir”, es decir que es el propio Unamuno quien le ha mandado decir a Goti, al go que también subraya al principio del prólogo: “los deseos del señor Unamuno son para mí mandatos en la más genuina acepción de este vocablo”. En otras palabras, las palabras de Víctor Goti son las de Unamuno:

“Sin haber yo llegado al extremo de escepticismo hamletiano de mi pobre amigo Pérez, que llegó hasta a dudar de su propia existencia, estoy por lo menos firmemente persuadido de que carezco de eso que los psicólogos llaman libre albedrío, aunque para mi consuelo creo también que tampoco goza don Miguel de él.”²¹⁸

Goti no duda de su propia existencia, pero sí piensa que no posee voluntad propia. Así da sutilmente a entender que su voluntad es la de don Miguel, el deseo de éste es mandato para el prologuista, sin embargo, no está convencido de esta condición sino que está persuadido. “Persuadido”, ¿por quién? cabe preguntarse. ¿Por Miguel de Unamuno? Pero éste tampoco goza de libre albedrío.

Unamuno, autor de la obra, es también autor de Víctor Goti y deja en el aire la pregunta de quién es el autor de Unamuno. Pero Goti se rebela contra su autor al contradecirle, por ejemplo, cuando se propone a sí mismo como padre de la idea de escribir una *nivola* y cuando acude a la defensa de su amigo Augusto Pérez quien dice haberse suicidado, hecho que apoya Goti y del que cree tener pruebas. El prologuista de la obra de Unamuno toma vida y existencia propia, una existencia que Unamuno insiste en que sea dependiente de él en su post-prólogo.

Dice que no quiere discutir las afirmaciones de Víctor Goti. A pesar de todo fue él mismo quien le pidió que escribiese el prólogo y, por lo tanto, no le queda más remedio que aceptar lo que en él ha puesto, además, está en el “secreto de la existencia” del prologuista y prefiere dejarle a él la responsabilidad de lo que dice. Víctor Goti es responsable de lo que dice en el prólogo pero Unamuno es responsable de su existencia:

“Y debe andarse mi amigo y prologuista Goti con mucho tiento en discutir así mis decisiones, porque si me fastidia mucho acabaré por hacer con él lo que con su amigo Pérez hice, y es que lo dejaré morir o le mataré a guisa de médico, los cuales ya saben mis lectores que se mueven en este dilema: o dejan morir al

²¹⁷ Unamuno, Miguel de: *Niebla*. Madrid: C átedra, 2005 (Edición de M. J. Valdés, 1ª edición, 1982), p.103.

²¹⁸ *Ídem.*, p.97.

enfermo por miedo a matarle, o le matan por miedo de que se les muera. Y así, yo soy capaz de matar a Goti si veo que se me va a morir, o dejarle morir si temo haber de matarle.”²¹⁹

Unamuno, el post-prologuista, se reafirma como autor no sólo de Augusto Pérez sino también de Victor Goti. No quiere compararse con un Dios, pero sí se compara con un médico cuya principal ocupación y profesión es mantener con vida a su paciente. Sin embargo, los pacientes siempre se mueren, porque así es la vida y, de la misma manera, Victor Goti se va a morir. Unamuno se proclama autor tanto de su vida como de su muerte, él es el secreto de su existencia. Victor Goti sólo existe porque Unamuno le ha concedido vida.

Con este diálogo de prologuistas se suspende la distinción entre ficción y realidad. Antes de cruzar el umbral del universo ficticio ya se ha puesto en duda la existencia del prologuista y del protagonista y hasta del propio autor. La frontera entre el universo extratextual –el mundo del lector- y el universo ficticio se borra y se convierte en un asunto nebuloso y poco claro. El diálogo se convierte en una lucha por la existencia. ¿Quién posee el grado más alto de existencia? ¿El autor o el prologuista? ¿El escritor o su personaje? Con esta confusión y duda en la mente empuja el lector el viaje a través de la niebla.

6.2. Estructura y composición

Victor Goti ya ha adelantado en su prólogo que un libro no se comienza por el prólogo sino por “el cuerpo del texto”. Así, da a entender que el cuerpo del texto es el argumento narrativo y no incluye prólogos, post-prólogos, epílogos etc. Sin embargo, pronto descubrimos que Victor Goti está incluido en el texto como personaje ficticio y que, por lo tanto, pertenece al argumento. De este modo, el marco del universo de ficción se desborda a sí mismo porque los personajes salen de allí. Esto ocurre en varios planos del texto, también dentro del marco dibujado para el cuerpo del texto, lo que convierte la obra en una composición compleja, difícil de enmarcar y abre varias posibles delimitaciones del texto como universo ficticio.

El texto, a nivel superficial, se compone de prólogo y post-prólogo –“texto” (relato)– epílogo. Pero si entramos en esta estructura y la analizamos más de cerca se divide en

²¹⁹ *Ídem.*, pp. 107-108.

varias ramas subordinadas e independientes. La composición encarna varios saltos no sólo en tiempo y en espacio sino, también, saltos entre planos narrativos, de modo que lo que parece ser el relato de la vida de Augusto Pérez se convierte en el relato de una vida, de una existencia.

El prólogo y el epílogo están escritos por personajes (amigo y perro) que forman parte de la narración de manera que ya en el nivel más superficial los saltos entre ficción y realidad se introducen sin distinción. La historia de Augusto Pérez se inserta en la realidad del lector como si de la vida de un personaje real se tratase. No obstante, la continua reclamación de Unamuno, tanto en el post-prólogo como en el capítulo XXXI, de ser creador de los personajes y como tal autor de su existencia, vuelve a enfatizar que se trata de una obra de ficción. No sólo se salen de la obra los personajes en ella incluidos sino que, además, entra en ella el autor, como autor y como otro personaje más. Unamuno se incluye a sí mismo en el argumento, como autor de la obra, pero también como personaje actante. Por un lado, duplica el papel del narrador, pasa de ser narrador onnisapiente y omnipresente que cuenta la historia de Augusto Pérez a ser autor-narrador que cuenta en primera persona las dificultades y sucesos inesperados que surgen a la hora de crear una obra y un personaje. La idea del doble narrador tiene consecuencias para el argumento como vamos a ver en breve. Por otro lado, Unamuno hace un esfuerzo para poner en escena el encuentro entre él y Augusto Pérez en su casa en Salamanca. No deja la menor duda de que se trata del Unamuno que ha firmado la obra a pie de página después del epílogo de Orfeo. Se recrea a sí mismo como otro personaje más en el relato para poder entrar en diálogo con Augusto y, al mismo tiempo, quiere reafirmarse como autor de la obra. El juego entre realidad y ficción es total cuando Victor Goti proclama estar escribiendo una “nivola” que se caracteriza por ser, si no la misma, al menos muy parecida a la obra que el lector de *Niebla* tiene entre sus manos.

El cuerpo del texto, es decir, el relato bajo el título *Niebla* se divide en varios sub-niveles que se entrelazan entre sí y tejen una telaraña que acaba incluyendo al lector. Tenemos, a primera vista, el nivel ya indicado que se divide en los componentes: prólogo, post-prólogo, texto y epílogo. Entramos en el texto y se nos abren varias posibles interpretaciones.

Si consideramos que *Niebla* es la historia de la vida de Augusto Pérez se puede resumir de manera sencilla: Augusto Pérez, rico y distraído, sin grandes preocupaciones ni obligaciones en esta vida, va por la calle a Eugenia. La sigue hasta su casa, se enamora

de ella, hace lo posible para conquistarle. Eugenia ya tiene novio y Augusto empieza a sentir simpatía por Rosario, la empleada que le trae la ropa planchada a casa. Eugenia deja a Mauricio, su novio, para casarse con Augusto, pero justo antes de casarse con él se escapa con Mauricio dejando a Augusto sólo y confuso. Esta confusión le aporta varias dudas y especulaciones acerca de su propia existencia y acaba acudiendo a Unamuno para proclamar que va a suicidarse. Éste, sin embargo, no le deja hacerlo, ya que como Augusto no existe como nada más que como personaje de ficción no puede quitarse la vida. En cambio, Unamuno, siendo autor de la obra, y, por lo tanto, también de la vida de Augusto, puede matarle. Augusto vuelve a casa desconsolado pero firmemente determinado de querer suicidarse. Se dispone a comer más que el cuerpo le permite y al final muere, sin dejar claro si se trata de un suicidio o si es Unamuno, el autor, quien le quita la vida.

Dentro de este argumento, que podríamos llamar el argumento principal, se desarrollan otros varios argumentos e historias. Hay varios cuentos intercalados en la obra que se desenvuelven y se vinculan al argumento ya señalado a través de diálogos. Así, por ejemplo, cuenta Don Avito la lamentable historia de su hijo. La misma historia que Unamuno contó en su novela *Amor y pedagogía*, dato que el propio autor subraya al añadir una nota sobre ello en la edición de *Niebla* de 1914. Así mismo, los diálogos entre Augusto y Victor son fuentes de otros cuentos. Victor le cuenta a su amigo su historia personal, el por qué se casó con su mujer. Le cuenta la historia de Don Eloíno Rodríguez de Albuquerque y Álvarez de Castro que se casó con su patrona Doña Sinfo para que ella le cuidara con la condición de morir pronto y dejarle los trece duros de viudedad de Hacienda. Durante una conversación en un rincón en el Casino, una tarde hablando a solas, Don Antonio le cuenta a Augusto su historia y la historia de la mujer con la que vive y comparte vida, pero con la que no está casado. También se puede considerar el retrato de Antolín S. Paparrigópulos un cuento intercalado, pero se distingue de los demás por no desenvolverse a través de un diálogo con el protagonista sino por ser una intercalación del narrador.

Son historias autónomas pero no desvinculadas del argumento principal. Sirven de consejo para Augusto y para explicitar el estado en el que se encuentra y las posibles vías que puede escoger el protagonista. Don Avito le aconseja que se case, para tener mujer pero, más importante, para tener madre. El hijo de Don Avito se suicidó y en el dolor el padre descubrió la maternidad de su mujer. Él, hombre y padre, fue para su esposa el hijo que había perdido y ella fue para él la madre que nunca tuvo. Le aconseja

a Augusto que se case para volver a tener madre, pero Augusto arguye que ya no va a volver a tener la madre que tuvo y Don Avito le aconseja, pues, que se case “intuitivamente” y con una mujer que le quiera.

En la conversación a continuación entre Víctor y Augusto, vuelve el mismo consejo. Esta vez Víctor le aconseja a Augusto que se case para no tener que casarse por un “desliz”, como en su caso, consejo que cambia al nacer su hijo. El nacimiento del hijo le aporta la noción del tiempo y le despierta de la placentera ilusión de la eterna juventud. Esta vez Víctor le aconseja que no se case sino que se dedique a la filosofía. Ha habido muchos filósofos solteros y frailes y el mismo Sócrates rechazó a su mujer de su lado el día de morir. Estas declaraciones y consejos le dejan a Augusto consternado y como no sabe a qué consejo atenerse consulta a uno de los eruditos del país que, además, se dedica al estudio de las mujeres, aunque en los libros y no en la vida. Antolín S.

Paparrigópulos consigue convertir a la mujer en un ente teórico buscando la esencia de su existencia en la literatura y alejándola de la existencia concreta que es la de “carne y hueso”. Como buen teórico y científico Paparrigópulos le dice a Augusto que para hacer un estudio comparativo hace falta más que un objeto de estudio, como mínimo hacen falta tres: “Con dos líneas no se cierra espacio. El más sencillo polígono es el triángulo.” Augusto replica: “Pero el triángulo carece de profundidad. El más sencillo poliedro es el tetraedro, de modo que por lo menos cuatro.” El erudito le da la razón: “Pero dos no, ¡nunca! De pasar de una, por lo menos tres. Pero ahonde usted en una.”²²⁰

Las historias autónomas tienen un tema en común, todas son reflexiones y experiencias personales relacionadas con el amor y el matrimonio. Augusto no sabe qué hacer con los consejos que son el resultado de experiencias personales por parte de amigos suyos, en cambio el consejo del científico que pretende convertir a la mujer en un estudio psicológico le sirve. Él es así como persona, racional, intelectualista que se enamora como resultado del aburrimiento, no es hombre de carne y hueso.

Las historias intercaladas aportan otros temas de la máxima importancia: el tema de la existencia y del individuo. A Augusto le aconsejan casarse por motivos que tienen poco que ver con el amor y mucho que ver con la posición del hombre en la sociedad. Tanto el hombre como la mujer dentro de la sociedad cumplen con ciertos papeles. La mujer al casarse se convierte en esposa y, salvo en algunos casos, en madre. El hombre se convierte en marido e hijo. El matrimonio está completamente despojado de

²²⁰ *Ídem.*, p.242.

romanticismo, se contrae por otros motivos, por un desliz, por abandono o como resultado del aburrimiento, el matrimonio es una costumbre. En cambio, la paternidad cambia los esquemas, arroja otra luz sobre la vida y también sobre el amor. De la paternidad sale el amor. Victor ve a su esposa como la mujer más hermosa después de haber dado a luz, a pesar de que no sea así. Don Antonio empieza a amar al descubrir la paternidad. El amor de la pasión y del enamoramiento desenfrenado no es motivo de matrimonio, el matrimonio es una institución dentro de la sociedad que cubre ciertas funciones. La identidad de la persona depende en gran medida del papel que uno desempeña en la sociedad y el juego entre hombre y mujer contribuye a la identidad del individuo, son dos opuestos que encuentran su reafirmación en su oponente. Por eso, hay que casarse, para tener un espejo en el que verse y verse como distinto a la otra persona del matrimonio. Es un juego de papeles, es el teatro del mundo en el que cada uno ve su reflejo en los demás. Más adelante vamos a volver sobre este tema de la identidad y el individuo en la sociedad. En este contexto simplemente vamos a subrayar que esta idea del teatro del mundo no es una situación ideal y no está descrita como tal en *Niebla*, ni mucho menos. Unamuno aplica en gran medida la ironía, especialmente en relación con la construcción del protagonista, pero este hecho lo vamos a ver con más detalle en otro capítulo.

Si, en vez de hacer de Augusto el punto sobre el que focalizar el interés y en vez de tenerle a él como protagonista, trasladamos la atención hacia el acto de la creación, se convierte Unamuno en protagonista y el argumento cambia. Ahora *Niebla* es la historia de un autor, residente en Salamanca, que está escribiendo una novela (nivola) sobre un personaje ficticio llamado Augusto Pérez. Después de haber sufrido el abandono de su futura mujer, Augusto Pérez intenta tomar las riendas a su propia vida y quiere suicidarse. El personaje ha leído varios escritos de Unamuno, también un ensayo en el que habla de suicidio. En una conversación cara a cara entre personaje y autor este último le explica a Augusto que no puede suicidarse porque no existe. En un intento de probar que Unamuno se equivoca, Augusto vuelve a casa con la firme intención de quitarse la vida. Se dispone a comer hasta morir. Después de su muerte Augusto aparece en el sueño de Unamuno, éste ya había contemplado la posibilidad de resucitarle, lo cual es imposible. En otra cara a cara, esta vez en un sueño, personaje muerto y autor discuten acerca de la existencia de un ente de ficción y de un ente real. La novela y el sueño acaban cuando el narrador, Unamuno, se despierta con un dolor de pecho tras haber soñado con su propia muerte.

La estructura del relato cambia radicalmente al poner en el centro de la narración a Unamuno en vez de a Augusto Pérez. De repente, la historia de Augusto se convierte en otra historia intercalada igual que las historias de Don Avito, Victor Goti y Don Antonio. Al incluirse a sí mismo en el argumento, Unamuno se convierte en un personaje-narrador que narra en primera persona desde el punto de vista de un autor. Da datos sobre sí mismo, sobre los ensayos que ha escrito, sobre su contexto, la casa en la que vive, el cuadro en la pared, Salamanca etc. de modo que no hay la menor duda de que se trata del pensador vasco, todavía Rector de la Universidad de Salamanca, “autor de este relato”. Es, por lo tanto, personaje actante en la historia de Augusto Pérez. Es narrador en primera persona del encuentro en Salamanca y del encuentro posterior en un sueño con el protagonista de su relato y es autor de la obra.

Según Paul Ricoeur, cada texto contiene varios elementos que el lector, en el proceso de interpretación, descifra para llegar a una comprensión satisfactoria del texto. Esto significa volver a insertar el texto en un contexto y comprender la totalidad de la obra. La totalidad de la obra no se reduce a la intención del autor subyacente al texto, sino que incluye varios elementos, cada uno de los cuales aporta al texto igual que el lector. El texto surge en el momento de la lectura, delante del texto, en el diálogo entre texto y lector. La intención del autor es un mero componente de los varios que contribuyen a la totalidad. Otros elementos son, por ejemplo, las reminiscencias del autor, por mucho que pretenda no incluirse a sí mismo en el texto no le es posible esconderse, de la misma manera siempre queda algún testimonio del tiempo o la época en la que se escribe. Unamuno comparte esta idea, lo cual demuestra con *Niebla* y, de manera teórica, en *Cómo se hace una novela*.

No sólo explica Miguel de Unamuno esta estructura ricoeuriana al escribir la novela sobre el propio proceso creativo en el que construye un personaje ficticio, sino que amplía el universo ficticio a abarcar, a parte del pueblo en el que se desarrolla el argumento, el universo y el contexto del autor e incluso del lector. La imagen del mundo como teatro es total. Tanto lo que se está desarrollando en el escenario como aquello que se esconde detrás de la cortina, donde se encuentra el director, junto al público de la sala, forman parte de la obra, todos están incluidos en la totalidad de la novela.

Esto tiene consecuencias a varios niveles. Temáticamente, nos pone de manifiesto la contraposición reafirmante entre ficción y realidad y pone énfasis sobre un tema de la

máxima importancia, pero también al nivel de la forma, de la composición, vemos que esto tiene consecuencias para la recepción y la interpretación del texto.

6.3. El problema del género

La composición del doble argumento nos conduce al problema, muchas veces tratado, del género del texto²²¹. La primera interpretación coloca la historia de Augusto Pérez en el ámbito del género literario, una respuesta frecuente a la pregunta por el género de la obra. Sin embargo, si consideramos que *Niebla* es el relato de primera mano de un autor que crea y da vida a un personaje, se añade un nivel meta-diegético y el texto se convierte en un texto de carácter teórico o autobiográfico. *Niebla* es un juego de personajes y de géneros. Aparte de incluir elementos de un texto narrativo, incluye la teoría del mismo tal y como incluye una explicitud de la *poiesis*, la *catarsis* y una explícita intencionalidad hacia la *aisthesis*.

Vamos a ir por partes. *Niebla* contiene, si no su propia metateoría, al menos su propio espejo metodológico. Víctor Goti explica, a Augusto Pérez (y al lector) en un diálogo, que está escribiendo una novela:

“(Victor)-Pues mira, un día de estos que no sabía bien qué hacer, pero sentía ansia de hacer algo, una comecén muy íntima, un escazajeo de la fantasía, me dije: voy a escribir una novela, pero voy a escribirla como se vive, sin saber lo que vendrá. Me senté, cojí unas cuartillas y empecé lo primero que se me ocurrió, sin saber lo que seguiría, sin plan alguno. Mis personajes se irán haciendo según vayan y hablen, sobre todo según hablen; su carácter se irá formando poco a poco. Y a las veces su carácter será el de no tenerlo.

(Augusto)-Sí, como el mío.

-No sé. Ello irá saliendo. Yo me dejo llevar.

-¿Y hay psicología? ¿Descripciones?

-Lo que hay es diálogo; sobre todo diálogo. La cosa es que los personajes hablen, que hablen mucho, aunque no digan nada. (...)

...a la gente le gusta la conversación por la conversación misma, aunque no diga nada. Hay quien no resiste un discurso de media hora y se está tres horas charlando en un café. Es el encanto de la conversación, de hablar por hablar, del hablar roto e interrumpido.

-También a mí el tono del discurso me carga...

-Sí, es la complacencia del hombre en el habla, y en el habla viva... Y sobre todo que parezca que el autor no dice las cosas por sí, no nos molesta con su personalidad, con su yo satánico. Aunque, por supuesto, todo lo que digan mis personajes lo digo yo...

-Eso hasta cierto punto...

-¿Cómo hasta cierto punto?

²²¹ Para mayor estudio de la estructura y los planos narrativos de *Niebla* véase: Øveraas, Anne Marie: “*Nivola*” *contra Novela*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1993.

-Sí, que empezarás creyendo que los llevas tú, de tu mano, y es fácil que acabes convenciéndote de que son ellos los que te llevan. Es muy frecuente que un autor acabe por ser juguete de sus ficciones...”²²²

Tenemos en este diálogo entre Victor y Augusto la teoría de la *nivola*. El diálogo termina con la denominación del género definido por Victor como “*nivola*”:

“Será *nivola*... Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género... Invento el género e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place. ¡Y mucho diálogo!”²²³

No sólo explicita el autor, a través de este diálogo, la idea detrás de la *nivola* como parte del mismo argumento, sino también revela la estrategia y estilo que alberga a este no-género. Ya en el prólogo Victor Goti describe *Niebla* como “*nivola*” subrayando que fue él quien inventó este género no-género. En el post-prólogo Unamuno proclama ser el autor tanto de Augusto Pérez como de Victor Goti y, por lo tanto, de los dos interlocutores de este intercambio de ideas.

Victor cuenta que está escribiendo una novela y por qué empezó a escribirla. Describe su contenido y su estructura y la llama “*nivola*”, igual que la denominó *Niebla* en el prólogo. Las similitudes entre *Niebla* y la *nivola* de Victor son suficientes como para sugerir que Victor está escribiendo *Niebla*, de modo que el texto en un acto de intratextualidad vuelve sobre sí mismo y explicita, dentro del mismo argumento, su propio contexto, teoría y método. Habiendo definido ya en el post-prólogo a Victor como creación suya, Unamuno puede usarle como portavoz de sus ideas sin “molestar con su personalidad” o con su “yo satánico”. Crea un doble autor que le permite comunicar las circunstancias y reflexiones acerca del género sin intervenir y contradecir el mismo método. Así, evita que forma y contenido se contradigan. Duplica, en un breve instante, su papel de autor para hacerse oír de manera indirecta.

Sin embargo, igual que Unamuno es creador de Victor también es creador de Augusto y, consecuentemente, las objeciones que hace éste respecto a las reflexiones de Victor acerca de la creación de un personaje de ficción exponen el peligro que Unamuno bien sabe que corre a la hora de crear un personaje de ficción. Un problema que se hace más presente con la “crisis existencial” de Augusto que también se convierte en la crisis de Unamuno. El diálogo citado viene a ser la primera articulación del diálogo ontológico interior de Unamuno. Con esta metareflexión del papel del autor llevada a

²²² *Niebla*, pp.199-200.

²²³ *Ídem.*, p.200.

cabo a través de una duplicación del mismo papel, Unamuno pone de relieve algunos de los temas primordiales en *Niebla*, tanto como en su obra en general, como, por ejemplo, la existencia y la contraposición ficción-realidad.

En el análisis del prólogo y post-prólogo vimos que Unamuno, con sus especulaciones relacionadas con la existencia de Victor como más que un ente de ficción, consigue producir confusión acerca de la obra, sus personajes y su estilo y suspende, así, las expectativas y reglas preestablecidas por el lector, de modo que el lector está abierto frente a lo que va a encontrar en el cuerpo del texto. Ahora nos explica por qué, y lo hace usando a Victor como portavoz. La idea de la novela es exactamente ésta: que no hay leyes, las establece el autor para que la novela no tenga que obedecer a ningún criterio de género ya que es un género nuevo, recién inventado para esta ocasión, el único posible ya que se trata de la novela de la vida.

Al incluirse a sí mismo en el argumento como creador de Augusto y al incluir a Victor como otro autor más, Unamuno hace explícita la actividad productiva, la *poiesis*²²⁴. Pero no lo hace de manera definitiva y cerrada, sino de modo que contribuya a la totalidad de la obra como un tema más. Así, la obra esquiva la tradición mimética o realista y se abre frente a una actitud estética prerreflexiva de acuerdo con las teorías de Hans Robert Jauss. *Niebla* rompe con las tradiciones narrativas y deja interactuar forma y contenido de suerte que cada elemento contribuye de igual manera al resultado final. Con esta composición, la obra sobrepasa sus propios límites y los límites del mundo habitual y encuentra un modo para la articulación de los grandes problemas ontológicos. Las inquietudes filosóficas de Miguel de Unamuno se hacen presentes, porque fluyen a lo largo de toda su obra como una corriente que arrastra consigo al autor mismo y al lector, y así ocurre también en *Niebla*. Las dudas fundamentales acerca de la existencia no pueden expresarse exclusivamente como una doctrina filosófica porque el lector tiene que descubrirlas por sí mismo. Por eso escoge una vía estética y literaria que le permite poner en suspenso el mundo habitual del lector y hacer que éste se pregunte por su propia existencia de la misma manera que se pregunta el autor. En esto consiste la comunicación indirecta de Kierkegaard y esto es lo que defiende Jauss con su análisis de la experiencia estética.

²²⁴ Respetamos, aquí, el uso que hace Jauss de los términos *poiesis*, *aisthesis* y *catarsis* en su recepción estética cuando concede a la experiencia estética un alto grado de conocimiento, véase: Jauss, Hans Robert: *La Experiencia estética y la Hermenéutica literaria*. Madrid, Taurus: 1986.

La definición de Jauss de la *catarsis* nos dice que es el proceso en el que el contemplador (lector) puede ser liberado de los intereses y las circunstancias prácticas de su vida cotidiana y llegar a una comprensión tanto de la obra como de la realidad. Es decir que la experiencia estética que acompaña cada obra de arte y cada obra literaria contribuye al conocimiento. Unamuno utiliza la experiencia provocada por su obra tanto como la lógica de la misma para transmitir sus inquietudes. Tanto el tema, las dudas y preguntas articuladas en los diálogos y en el simbolismo de la obra, como la forma, la estructura, que adquiere este contenido contribuyen a la totalidad del texto y Unamuno pone de relieve ambos aspectos porque contribuyen en igual medida. Son inseparables. Unamuno, como autor de *Niebla*, es muy consciente de la complejidad de la comunicación de las cuestiones filosóficas vitales y existenciales. Son cuestiones vivas y, por eso, encerrarlas en un lenguaje rígido sería ir en contra de su propia naturaleza. La palabra literario-poética abre paso a una vía para tratar la filosofía sin asfixiar su fuente manantial, al fin y al cabo, la filosofía y la poesía son almas gemelas. Esta preocupación fundamental por el método de la filosofía y por el modo de expresión nace del mismo carácter de la filosofía, porque filosofar es, de alguna manera, liberar los problemas inherentes a la lengua misma, “una lengua, en efecto, es una filosofía potencial”²²⁵.

Siguiendo la línea de investigación de Jauss, hemos determinado que Unamuno explicita la *poiesis* y elementos de la *catarsis* para que el lector pueda estar a solas con la estructura lingüística que constituye la obra y, en la intimidad de la lectura, llegar a reflexionar y, tal vez, comprender algunas de las incertidumbres relacionadas con el mundo y con su propia existencia. Según la teoría de Jauss, la experiencia estética aporta una actividad receptiva, la *aisthesis*, que se opone al conocimiento conceptual y conlleva un conocimiento intuitivo porque el arte renueva la visión de las cosas. En Unamuno el modo de filosofar no es escoger entre el conocimiento conceptual o intuitivo, el eje mismo de la filosofía es escoger los dos. Es filosofar con la razón y el corazón porque la filosofía se sitúa entre la ciencia y la fe o la religión. Por eso la estructura de apelación (*Appellstruktur*) al lector de una obra filosófica debe contar con más de un camino, debe contar con una experiencia estética y una intención racional.

²²⁵ Véase el estudio de Carlos París sobre *Unamuno, Estructura de su mundo intelectual*. Barcelona, Anthropos: 1968.

Niebla es una obra que engendra más preguntas de las que contesta, pero así es la filosofía unamuniana, una especulación y reflexión a varios niveles, Carlos París describe su modo de filosofar así:

“...la manera de hacer filosofía de Unamuno es ciertamente muy peculiar, como todas las realidades de su mundo. (...) este modo de filosofar, que no reside, desde luego, en la enunciación de tesis, tampoco en la conquista de preguntas sin más, en una centralización en la interrogación como puro momento intelectual, sino en la creación de situaciones conflictivas que desemboca en un problematismo vital e inagotable, del hombre entero.”²²⁶

Podríamos añadir que en el centro de estas situaciones conflictivas se encuentran el lector y Unamuno mismo, los dos enfrentados a los entes de ficción. *Niebla* arroja luz sobre la cuestión de la existencia de los entes de ficción, de Augusto, pero también pregunta por la existencia del autor. Augusto no existe más que como un ente de ficción, existe en los sueños de Unamuno, pero le lanza la pregunta a su creador, si no es posible que don Miguel simplemente sea un mero pretexto para que él exista, al fin y al cabo: “¿qué es lo que más existe: él como conciencia que sueña, o su sueño?”²²⁷

La lucha entre personaje y autor por quién posee el grado más alto de existencia no cesa sino que se expande al abarcar, además, el problema de la existencia del lector con las palabras de Víctor: “El alma de un personaje de drama, de novela o de *novela* no tiene más interior que el que le da...el lector.”²²⁸ Esto traslada al lector al centro de la narración y al centro de la situación conflictiva. Vamos a ver más detenidamente cuál es el papel del lector.

6.4. El papel del lector

Hemos visto que Unamuno, a lo largo de la obra, introduce y explicita el papel de creador y de autor, lo cual le permite, por un lado, introducir las preguntas relacionadas con la existencia como más que la existencia de un ente de ficción y, por otro lado, le permite reflexionar sobre la forma y la estructura de la obra. En relación con esto, vimos que forma y contenido contribuyen en igual medida a la idea que quiere transmitir el pensador vasco. También hemos visto que ya en el prólogo pone en juego los límites de

²²⁶ París, Carlos: *Unamuno, Estructura de su mundo intelectual*. Barcelona, Anthropos: 1968, p.76.

²²⁷ *Niebla*, p.280.

²²⁸ *Ídem.*, p.274.

la ficción y las características del género para confundir al lector y, de esta manera, lograr que entre en diálogo con el texto sin prejuicios y sin expectativas determinadas. El papel del lector como receptor está claro. Prólogo y post-prólogo están dirigidos a él y definen claramente que el texto está predestinado a ser leído. Advierten al lector algunas cosas relacionadas con lo que va a leer. Sin embargo, el papel del lector no se reduce al papel de receptor, sino que el lector entra de pleno en el gabinete de existencias complejas del que forman parte los personajes de ficción y el autor.

Ricoeur llama al texto la exteriorización de nuestro interior, de modo que hace posible el estudio del espíritu humano, esto sin tener en cuenta el género literario. El lector siempre interpreta porque interpretación es comprensión y, en el caso de someterse a una interpretación satisfactoria, el texto no sólo es el testimonio del autor y de su contemporaneidad sino que se convierte en el espejo del lector. Al leer un texto el lector identifica los elementos que han con tribuido a él, entre ellos el interior del autor, pero también puede llegar a identificarse a sí mismo, a conocerse a sí mismo como sujeto. El texto como acontecimiento es la mejor fuente de una comprensión del interior del hombre, tanto del autor como del lector. Para Ricoeur la verdadera comunicación a través de un texto se esconde en sus símbolos, su estilo y su estructura, todos aquellos elementos que se han fijado en papel como resultado de un acontecer y no como un tema o una idea premeditados. Ricoeur dice que el acontecimiento muchas veces se confunde con el significado porque contribuyen a él de manera casi involuntaria. Igual que una oración, el texto comunica a dos niveles, comunica a través de *qué* dice y de *cómo* lo dice. Ricoeur entiende la comunicación a partir de la estructura del texto y no como resultado de la experiencia que nos puede provocar, busca la comunicación en la racionalidad de la composición. Para Jauss la comunicación de una obra de arte también es dual, la experiencia estética puede apelar a la razón y a la intuición. Ricoeur analiza la estructura, mientras Jauss analiza la experiencia. Unamuno no quiere prescindir de ninguna de las dos, por eso crea un texto que es un texto autónomo y cuyo simbolismo puede ser fuente de comprensión de la situación existencial de Augusto Pérez y, según los ideales de interpretación de Ricoeur, convertirse en fuente de conocimiento del lector como sujeto. Pero esto exige un *Appelstruktur* que sólo apela a la razón y deje fuera otro aspecto importante del hombre, el corazón. Por eso Unamuno rompe con el marco del texto, para crear una sensación de conflicto y confusión. Crea una situación conflictiva en la que el lector se encuentra en el centro, porque el problema de la existencia no sólo es de Augusto, sino también del lector. De esta manera, no solamente

incluye al lector en el texto como lector implícito y co-creador, sino que expande el mundo ficticio hasta abarcar el mundo empírico, no hay límite entre el mundo de ficción y el mundo extratextual y el lector se convierte en protagonista.

6.4.1. El lector como protagonista

Hemos visto dos posibles interpretaciones de *Niebla*, cada una con su protagonista. Una toma la historia de Augusto Pérez por el argumento principal y sitúa, consecuentemente, a Augusto como protagonista en el centro de la narración. Otra interpreta la obra tomando al autor-en-el-texto como protagonista, lo cual no solamente cambia la calificación genérica del texto sino que cambia el centro de atención y pone énfasis en otros aspectos de la filosofía del texto. Sin embargo, no se trata de dos historias autónomas sino de relatos en interacción que deben analizarse como tales, porque sólo así se hace justicia al fondo filosófico de *Niebla*. Si analizamos la obra como un argumento bipolar, descubrimos que lo que tienen en común ambos argumentos es una preocupación fundamental por la existencia que afecta tanto al personaje de Augusto como a Unamuno como autor-en-el-texto, es decir Unamuno-personaje.

Se crea un juego complejo en torno a la pregunta por la existencia, una pregunta que no es respondida, sino lanzada directamente al universo del lector. *Niebla* pronuncia la pregunta, pero no la contesta. La novela disuelve las reglas y normas genéricas y convierte la infraestructura o la gramática en un puzzle en el cual las piezas realmente nunca llegan a encajar del todo y del cual el lector es la pieza más importante.

Primero Víctor y Augusto, luego Unamuno y Augusto discuten acerca de la vida y de la existencia de éste último y Augusto llega a plantearle a su autor si éste no es un mero pretexto para que el personaje salga al mundo y que ni autor ni lector es distinto al personaje de ficción, todos son entes nivolescos y todos morirán. ¿Quién es más real el que sueña o el que es soñado? ¿El ente de ficción o el personaje histórico, el autor? Hacia el final de la obra, surge una controversia sobre quién posee la existencia más auténtica, autor o personaje, y en esta batalla sin solución entra en el juego el lector, el lector se pone en el centro de la narración y es personaje central dentro y fuera del texto. Según vayan surgiendo las dudas de Augusto acerca de su propia existencia, articuladas a través de diálogos y monólogos, el lector va entrando en escena. Víctor dice directamente que un personaje de drama no tiene más alma, más interior, que el que le

concede no el autor sino el lector. El lector también va a morir, dice Augusto en el diálogo con Unamuno, igual que ellos dos, igual que todos. ¿Quién existe entonces? ¿El autor o el ente de ficción? Ninguno de los dos existiría, ni por un breve momento, si no fuera por el lector que con su lectura les da existencia. Pero ni la existencia del lector es incuestionable. Víctor dice que “lo más libertador del arte es que le hace a uno dudar de que exista”²²⁹. Con este enunciado, coloca al lector en el meollo de la cuestión. La duda de Augusto es la duda de Unamuno y esta duda, al final, va a convertirse la duda del lector también. Ninguno de los dos primeros existe sin el lector, pero ¿existe el lector? La duda da pie a la formulación de otra pregunta importante que también sale de la boca de Augusto: ¿qué es existir? *Niebla* constituye un espejo no solamente para los entes de ficción que se crean en ella, para el autor que se recrea en ella, sino también para el lector que es ella, ni autor, ni personaje, ni obra existe sin la lectura. Esto, paradójicamente, no significa que podemos decir de manera unívoca que existe el lector, pero, justamente, en dudar y no en contestar consiste el pensar y el filosofar. Es una duda especular que no aspira a llegar a la certeza, como la duda metódica de Descartes, sino una duda filosófica que se inserta en la contraposición entre vida y muerte que es donde existe el hombre, es su condición de vida. Pero para caracterizar esta duda y para aproximarnos a la idea unamuniana de la existencia conviene entrar en la obra que utiliza Unamuno para revelarnos cuál es.

6.5. La creación de un ente de ficción

La creación de Augusto Pérez como ente de ficción tiene una evolución peculiar, viene a ser la re-creación del autor mismo y el espejo de todos los yoos del hombre. Empieza por ser un personaje superficial, trivial e ingenuo, pero acaba siendo la expresión de la frustración existencial de Unamuno. No por que Unamuno se identifique con él, sino porque le sirve al autor como contra-ponente en los diálogos acerca de la existencia. Aquellos que se han molestado en leer el prólogo antes de iniciar la lectura del “cuerpo del texto” saben ya de antemano cuál es el destino de Augusto: la muerte, sólo queda pendiente el cómo llega hasta allí, ¿se suicida o le matan? ¿Cómo termina su vida? Este ente de ficción comparte destino con el hombre de carne y hueso, se va a morir.

²²⁹ *Ídem.*, p.275.

Además, las primeras líneas del capítulo I intentan darle a Augusto un carácter físico, no para revelarnos su aspecto sino para subrayar que tiene físico, o eso por lo menos cree:

“Al aparecer Augusto a la puerta de su casa extendió el brazo derecho, con la mano palma abajo y abierta, y dirigiendo los ojos al cielo quedóse un momento parado en esta actitud estatuaría y augusta. No era que tomaba posesión del mundo exterior, sino era que observaba si llovía. Y al recibir en el dorso de la mano el frescor del lento orvallo frunció el entrecejo. Y no era tampoco que le molestase la llovizna, sino el tener que abrir el paraguas. ¡Estaba tan elegante, tan esbelto, plegado y dentro de su funda! Un paraguas cerrado es tan elegante como es feo un paraguas abierto.”²³⁰

El narrador le atribuye al protagonista en las primeras líneas: brazo, mano, palma, ojos y entrecejos. No hay duda de que Augusto tiene físico, además siente el frescor del lento orvallo. No toma posesión del mundo exterior, pero siente lo exterior como una interacción física. En cambio, de cómo articular su interior en el exterior es más difícil, lo vemos más adelante.

Augusto no tiene una meta fija en esta vida. Es un hombre rico que vive en la misma casa en la que vivía con su madre hasta que ésta murió. Ahora vive allí con los criados Liduvina y Domingo. Pronto aprendemos que su padre murió cuando era niño y que la madre rápidamente proyectó todo su amor hacia su hijo con la misma declaración todas las noches acompañada por un beso húmedo: “Tengo que vivir para ti, para ti solo” y eso hacía hasta el día de su muerte. Estudiaba con él por las noches, nunca se acostaba antes que él y era lo primero que Augusto veía por las mañanas al despertarse. Estaba por él en todos los sentidos hasta su muerte. Una muerte lenta que se efectuó con los ojos fijados en los de su hijo y su mano en la suya. “Sintió Augusto que la mano se enfriaba, sintió que los ojos se inmovilizaban. Soltó la mano después de haber dejado en su frialdad un beso cálido y cerró los ojos. Se arrodilló junto al lecho y pasó sobre él la historia de aquellos años iguales.”²³¹ Otra vez el énfasis está en lo físico, la mano, los ojos y la frialdad. Augusto tiene cuerpo pero no siente nada más que la frialdad de la mano y el frescor de la llovizna, no siente de verdad, ni siquiera la muerte de su madre, ni siquiera el enamoramiento, no tiene interior. La descripción de la muerte de su madre es la primera pista que nos hace sospechar que éste en todo se diferencia del hombre de carne y hueso. Demuestra un alto grado de frialdad frente a la muerte de su madre. Luego, cuando piensa que está enamorado, el amor está descrito como un experimento más que como una pasión o un sentimiento. El abandono de Eugenia es el primer hecho que le hace sentir, pero ni siquiera entonces es el dolor de carácter emocional sino

²³⁰ *Ídem.*, p.109.

²³¹ *Ídem.*, p.133.

intelectual, lo que más le duele es que los demás se burlan de él, le duele quedar en ridículo. La falta de dolor sentimental le hace hasta dudar de su propia existencia:

“Iba aterrado de sí mismo y de lo que le pasaba, o mejor aún, de lo que no le pasaba. Aquella frialdad, al menos aparente, con que recibió el golpe de la burla suprema, aquella calma le hacía que hasta duda se de su propia existencia. “Si yo fuese hombre como los demás –se decía-, con corazón; si fuese si quiera hombre, si existiese en verdad, ¿cómo podía haber recibido esto con la relativa tranquilidad con que lo recibo?” Y empezó, sin darse de ello cuenta, a palparse, y hasta se pellizcó para ver si lo sentía.”²³²

Cuerpo tiene y mente también, lo que aparente mente le falta es el corazón. Racionaliza sus sentimientos y la falta de ellos hasta un extremo inhumano que le hace dudar de sí mismo. Sin embargo, le invaden poco a poco las emociones, no como un asalto descontrolado sino como una concienciación de su estado y de su ser, es su segundo nacimiento:

“Le invadió un sentimiento en que se daban confundidos tristeza, amarga tristeza, celos, rabia, miedo, odio, amor, compasión, desprecio y, sobre todo, vergüenza, una enorme vergüenza, y la terrible conciencia del ridículo en que quedaba.”²³³

El abandono es el primer empuje hacia, por un lado, un sentir y, por otro lado, hacia la duda innegable acerca de su propia existencia. Vuelve a nacer con el sufrimiento, se hace padre de sí mismo. Su amigo Victor le dice que hacerse padre de sí mismo también es hacerse hijo de sí mismo y que este segundo nacimiento es el verdadero, es “nacer por el dolor a la conciencia de la muerte incesante, de que estamos siempre muriendo”. En el caso de Augusto el segundo nacimiento es nacer para saber que no existe, es una concienciación de su existencia como ente de ficción y a partir de allí comienza la batalla por tomar las riendas de su propia vida y comprobar su existencia. Paradójicamente, la única manera que se le ocurre de hacer esto es suicidarse. Es más trágico nacer para no morir porque uno no existe de verdad que nacer para siempre estar muriendo un poco.

Paso a paso Augusto Pérez va tomando conciencia de su condición, un proceso engendrado por el sentimiento o la falta de él mismo. La evolución de Augusto despegando en un ser intelectual que no es consciente de sus carencias sentimentales. Lo que le ocurre en el interior al principio ni siquiera se define como una carencia. Su madre ya en la infancia le había desaconsejado estudiar medicina ya que “lo mejor es no saber

²³² *Ídem.*, p.269.

²³³ *Ídem.*, p.270.

cómo se tienen las cosas de dentro”²³⁴. Así vive Augusto, sin conocer las cosas de dentro, y no se da cuenta de ellas hasta que la sombra de un sentimiento le enfrenta a la idea de que no sentir y no tener interior viene a parecerse mucho a no existir. Su manera de enfrentarse a la vida, hasta este momento, es desde un punto de vista racional y aparential. Piensa y duda pero no siente nada más que la lluvia y la frialdad.

6.6. La estructura interior de Augusto Pérez, una mente escrita

Augusto Pérez carece de sentimiento verdadero. Se enfrenta a la vida desde un punto de vista racional como si fuera un juego para el que está intentando averiguar las reglas. Se enamora como resultado del azar y del aburrimiento. Está en la calle y no sabe a dónde dirigirse, por lo que decide esperar a que pase un perro al que puede seguir. En vez de un perro, pasa Eugenia y le sigue a ella hasta su casa. Allí, pide datos a la portera sobre “la garrida moza” a la que ha seguido hasta allí. Se llama Eugenia Domingo del Arco. El nombre le hace reflexionar: ella es mujer, cómo puede llamarse Domingo, será Dominga. Sigue la línea de pensamientos para darse cuenta de que al tener hijos varones con ella y al suprimirse su “impertinente Pérez” su primogénito se llamaría Augusto P. Dominga. Acaba por anotar en su cartera “Eugenia Domingo del Arco”, seguido por su dirección.

En ese primer encuentro con Eugenia, aprendemos varias cosas sobre Augusto. Lleva en el bolsillo un libro de memoria, porque como decía el inolvidable don Leoncio: “¡no metáis en la cabeza lo que os quepa en el bolsillo! A lo que habría que añadir por complemento: ¡no metáis en el bolsillo lo que os quepa en la cabeza!”²³⁵

El dicho de don Leoncio no se anula al añadir su contrario, simplemente se complementa con una contraposición, lo cual es un refuerzo. Augusto anota el nombre en su cartera, con su pluma estilográfica, para no olvidarse, y se alegra de tener semejante “chisme utilísimo” porque al sólo tener lápiz correría el riesgo de que se borrara de su cartera y de su memoria. La memoria de Augusto Pérez está escrita en el libro de memorias que lleva en el bolsillo. Escribe el nombre de la dulce Eugenia pero al mismo tiempo se pregunta: ¿Se borrará su imagen de mi memoria? Puede escribir el

²³⁴ *Ídem.*, p.132.

²³⁵ *Ídem.*, p.112.

nombre para no olvidarlo pero no puede fijar por escrito su imagen, ni siquiera la puede fijar en la memoria, es pasajera y tem e olvidarse de ella, sólo lo se fija en la memoria de Augusto aquello que con palabras se deja escribir en su cartera.

Unamuno dice en *Del sentimiento trágico de la vida* que la memoria es la base de la personalidad de un individuo, así como la tradición lo es de la personalidad colectiva de un pueblo. Nuestra vida espiritual en el fondo es el esfuerzo del recuerdo por perseverar y por hacerse esperanza, porque se vive en el recuerdo y por el recuerdo ²³⁶. El recuerdo del pasado de Augusto no parece afectarle demasiado, en ningún momento vemos que el recuerdo de su pasado se esfuerza en hacerse por venir. La vida espiritual de Augusto se reduce a vivir el presente. Lleva su escasa memoria en el bolsillo, su personalidad es una personalidad escrita, pero todavía no sabemos quién la escribe. Augusto escribe el nombre de Eugenia, pero Unamuno escribe a Augusto. La vida es una novela y “desgraciados los que no tienen novela” dice el autor en el comentario al retrato suyo que le hace Jean Cassou incluido en *Cómo se hace una novela*. La novela es la novela de la vida, tanto la de Augusto como la de su autor y su lector. Augusto tiene poca memoria y poca personalidad pero tiene novela.

El nombre de Eugenia queda eternizado en la memoria de Augusto y supone una inspiración lírica. Tras escribir su nombre, escribe a continuación dos líneas de un poema: “De la cuna nos viene la tristeza, Y también de la cuna la alegría...”.

Eugenia le inspira y da pie a una reflexión acerca de los nombres. Al preguntar a su criado Domingo por qué se llama así y al recibir por respuesta que porque le llaman así, se pregunta por qué él no puede darle a Eugenia otro nombre que el que le da la portera de su casa. Al fin y al cabo, en tiempos de Homero los hombres también tenían dos nombres: el que les daban los hombres y el que les daban los dioses, parece que el nombre no equivale a la identidad de la persona. Al escribir una carta a Eugenia, descubrimos que la sigue llamando “Eugenia”.

Pero Eugenia rápidamente se convierte en un símbolo y una idea más que una representación real. En su casa después de haberla visto por primera vez, Augusto “se dispone a pensar en ella”. Igual que se dispone a comer y a jugar al ajedrez, también se dispone a pensar:

²³⁶ Unamuno, Miguel de: *Del sentimiento trágico de la vida, En los hombres y en los pueblos*. Madrid, Biblioteca Nueva: 1999. (Edición e introducción por Antonio M. López Molina) p.84.

“¡Mi Eugenia, sí, la mía –iba diciéndose-, ésta que me estoy forjando a solas, y no la otra, no la de carne y hueso, no la que vi cruzar por la puerta de mi casa, aparición fortuita, no la de la portera! ¿Aparición fortuita? ¿Y qué aparición no lo es? ¿Cuál es la lógica de las apariciones? La de la sucesión de estas figuras que forman las nubes del humo del cigarro. ¡El azar! El azar es el íntimo ritmo del mundo, el azar es el alma de la poesía.”²³⁷

Esta descripción del recuerdo de Eugenia con el que se ha quedado Augusto evoca una idea casi sustancial de la memoria y la conciencia. “Se dispone a pensar”, se trata de un hecho voluntario en el que dirige su actividad mental hacia ella. Pero piensa en “mi Eugenia”, en la mente la hace suya. La Eugenia de su memoria no es la misma Eugenia que vio por la calle, ni la misma Eugenia que ven los demás. La Eugenia en la que él piensa es otra, una evocada por e inspirada en la Eugenia *real*, pero no es ella. Son dos Eugénias distintas que comparten el mismo nombre, el mismo signo pero referencias distintas.

El mundo en el que vive Augusto se diferencia en este sentido de la estructura intelectual del protagonista. Sus pensamientos y reflexiones son, en gran medida, un intento de sistematizar un mundo que no obedece a tal sistematización. Su recreación mental del mundo es una reconstrucción teórica que excluye varios aspectos de él y, por eso, sólo refleja algunos de sus elementos. Debido a la falta de correspondencia entre su afán de explicar el mundo desde un punto de vista racional, podríamos decir casi científico, y el mundo a su alrededor, tal y como se presenta, explica la vida como una nebulosa. La niebla no le deja ver claro y esta imagen corresponde, por lo tanto, a los fracasados intentos de someter la vida a una explicación ilustre:

“Los hombres no sucumbimos a las grandes penas ni las grandes alegrías, y es porque esas penas y esas alegrías vienen embozadas en una inmensa niebla de pequeños incidentes. Y la vida es esto, la niebla. La vida es una nebulosa. Ahora surge de ella Eugenia. ¿Y quién es Eugenia? ¡Ah!, caigo en la cuenta de que hace tiempo la andaba buscando. Y mientras yo la buscaba, ella me ha salido al paso. ¿No es esto acaso encontrar algo? Cuando uno descubre una aparición que buscaba, ¿no es que la aparición, compadecida de su busca, se le viene al encuentro? ¿No salió la América a buscar a Colón? ¿No ha venido Eugenia a buscarme a mí? ¡Eugenia! ¡Eugenia! ¡Eugenia!”²³⁸

Los pensamientos de Augusto son los pensamientos de un científico. Lo quiere explicar todo, hasta el azar tiene una lógica y una explicación. Pero la disonancia entre su estructura mental y la vida misma revela el problema que surge a raíz del abismo entre explicación racional y vida.

²³⁷ *Niebla*, p.115.

²³⁸ *Ídem*.

Augusto define en el pasaje citado al hombre como un ser racional que no sucumbe a las grandes emociones, porque las grandes emociones vienen veladas por la niebla y escondidas bajo pequeños incidentes. Esos incidentes son los que Augusto incorpora en su aparato racional, los sentimientos no encajan con su idea racional y muy poco sentimental del mundo. Esboza, además, una relación mundo – razón basada en una reciprocidad intencional. Acaba de entender que andaba buscando a Eugenia y que ella salió de la niebla en busca de él. La búsqueda no se revela como búsqueda hasta que se cumple, al encontrar descubre que estaba buscando.

6.7. La evolución de Augusto, personaje contra autor

Augusto es, en este estadio de la narración, fundamentalmente razón, sin embargo, la razón a veces le traiciona. Tal vez, porque razón y vida no son compatibles en la medida en la que Augusto pretende que lo sean o, tal vez, porque en el fondo de la narración se oye al autor de la obra. En cualquier caso, la idea de la razón que se presenta es una razón más compleja que la razón lógico-especulativa cartesiana. Se alude a Descartes en varias ocasiones pero siempre guardando cierta ironía y distancia frente al filósofo francés y su método escéptico. En una conversación entre Victor y Augusto, Augusto mantiene, lo tantas veces repetido por Unamuno, que “dudar es pensar” y Victor, en contra de toda ley lógica, da la vuelta al enunciado y añade:

“Y pensar es dudar y nada más que dudar. Se cree, se sabe, se imagina sin dudar; ni la fe, ni el conocimiento, ni la imaginación suponen duda y hasta la duda las destruye, pero no se piensa sin dudar. Y es la duda lo que de la fe y del conocimiento, que son algo estático, quieto, muerto, hace pensamiento, que es dinámico, inquieto, vivo.”²³⁹

Sólo relacionado con la imaginación es difícil determinar cuál es el efecto que tiene la duda sobre ella.

La duda es, por lo tanto, un aspecto fundamental en la actividad mental, en el pensar del hombre, pero no es una duda especular sino eso y una duda intencional. Es una duda que va dirigida hacia el yo y hacia el exterior. Unamuno no separa la razón del mundo, pero tampoco identifica una con el otro. Su duda no es una duda metódica sino una duda vital y existencial. Es una duda de pasión, tal y como lo define en *Del sentimiento*

²³⁹ *Ídem.*, p.252.

trágico de la vida, donde el pensador vasco, también, hace explícita su crítica de Descartes:

“La duda metódica de Descartes es una duda cómica, una duda puramente teórica, provisional; es decir, la duda de uno que hace como que duda sin dudar. (...)”²⁴⁰

Esta duda cartesiana, metódica o teórica; esta duda filosófica de estufa, no es duda, no es el escepticismo, no es la incertidumbre de que aquí os hablo, ¡no! Esta otra duda es una duda de pasión, es el eterno conflicto entre la razón y el sentimiento, la ciencia y la vida, la lógica y la biótica. Porque la ciencia destruye la base misma sentimental de la vida del espíritu, que, si no rendirse, se revuelve contra la razón.

Al comienzo de la narración ese conflicto eterno, aquí definido, no afecta a Augusto. Él se acerca a la vida desde el punto de vista científico y carece por completo de pasión y sentimiento. Como hemos visto, tiene poca personalidad y espíritu, sólo posee razonamiento. Pero la ilusión del enamoramiento de Eugenia le hace sentir, aunque poco y sin saber exactamente qué siente, y le hace, poco a poco, cambiar esta postura fundamental. Se cree enamorado de Eugenia, un enamoramiento que carece de profundidad y de pasión y que, como tantos otros aspectos de la vida de Augusto, parece ser el resultado del juego de la vida, del azar, para el que su proyecto principal es encontrar una estrategia. No obstante, el proyecto a moroso se acaba convirtiéndose en un proyecto vital. Es el proyecto que da contenido y sentido a su vida, un proyecto que se convierte en una investigación científica y en el núcleo de todas sus conversaciones. La narración gira en torno a ideas como amor, matrimonio, paternidad y maternidad porque vienen a ser facetas esenciales para la existencia, dan pie a una reflexión relacionada con lo que es el hombre y la mujer.

El personaje creado por Unamuno, un personaje plano que carece de profundidad y sentimientos, va adquiriendo cierta profundidad y va dejando la unilateralidad que le quiere dar el autor al principio. Es como si el personaje mismo reclamara otra fuente de vida que no sea exclusivamente la racional. En los monólogos, en los diálogos interiores que mantiene consigo mismo y con Orfeo, se le escapa algún reclamo de amor, ni el autor mismo puede controlar estos reclamos y la duda que surja a raíz de ellos. Por mucho que Unamuno intente crear un personaje que sólo representa un lado del eterno conflicto entre razón y pasión, él mismo no puede contenerse y va dejando improntas de ese afán y deseo existencial y sentimental que posee todo ser existente. Unamuno se propone crear un anti-personaje que simboliza la falta de pasión y emoción pero acaba dando vida a un personaje que reclama su propia existencia y, por lo tanto, va cobrando

²⁴⁰ *Del sentimiento trágico de la vida*, p.150.

conciencia de su propia falta de sentimientos y de voluntad. De esta manera Augusto, a pesar de ser el antítesis de Unamuno, viene en ocasiones a hacerse portavoz de las ideas de su autor. Es así como hay que entender el personaje: es un ente de ficción y como tal surge en la lectura, tiene el alma, el interior, que le da el lector, pero no puede deshacerse de quien es la fuente a su existencia, de quien le ha sembrado la semilla de esta existencia en primer lugar, de su autor. Así, por ejemplo, en el diálogo anteriormente citado o en el monólogo siguiente:

“Por debajo de esta corriente de nuestra existencia, por dentro de ella, hay otra corriente en sentido contrario: aquí vamos del ayer al mañana, allí se va del mañana al ayer. Se teje y se desteje a un tiempo. Y de vez en cuando nos llegan hálitos, vahos y hasta rumores misteriosos de ese otro mundo, de ese interior de nuestro mundo. Las entrañas de la historia son una contrahistoria, es un proceso inverso al que ella sigue. El río subterráneo va del mar a la fuente.

“Y ahora me brillan en el cielo de mi soledad los dos ojos de Eugenia. Me brillan con el resplandor de las lágrimas de mi madre. Y me hacen creer que existo, ¡dulce ilusión! *Amo, ergo sum!* Este amor, Orfeo, es como la lluvia bienhechora en que se deshace y concreta la niebla de la existencia. Gracias al amor siento al alma de bulto, la toco. Empieza a dolerm e en su cogollo mismo el alma, gracias al amor, Orfeo. Y el alma misma, ¿qué es sino amor, sino dolor encarnado?

Vienen los días y van los días y el amor queda. Allá dentro, muy dentro, en las entrañas de las cosas, se rozan y friegan la corriente de este mundo con la contraria corriente del otro, y de este roce y friega viene el más triste y el más dulce de los dolores: el de vivir.”²⁴¹

Aquí vincula el dolor tanto al alma como a la vida, un dolor que se despierta gracias al amor. El amor es dolor encarnado y el más dulce de los dolores es el de vivir. El amor concreta la niebla de la existencia, le hace creer que existe. Luego es la carencia de sentimientos frente al abandono de Eugenia la que le hace dudar de su existencia.

Unamuno concede a los sentimientos y, en especial, al amor un papel fundamental en su filosofía y en la vida. En *Del sentimiento trágico de la vida* dice que el amor es lo más trágico en el mundo y en la vida: “es el amor hijo del engaño y padre del desencanto; es el amor el consuelo en el desconsuelo, es la única medicina contra la muerte, siendo como es de ella hermana.” Tendemos a identificar el amor con el amor entre hombre y mujer, con el amor sexual, de modo que no se consiga reducir el amor ni a lo puramente intelectual ni a lo puramente volitivo, lo que queda es lo sentimental y lo sensitivo. El amor no es ni idea ni volición, es deseo y sentimiento, es lo que nos hace sentir algo carnal hasta en el espíritu. Por el amor y en el amor buscamos perpetuarnos, no sólo sobre la tierra a condición de no morir, sino entregando a otro nuestra vida. El amor

²⁴¹ *Niebla*, pp.141-142.

sexual es el generador de todo otro amor²⁴². Como en tantos aspectos de la filosofía unamuniana el amor conlleva su propio contrario. Es tragedia y afán. En el amor como deseo reside el mismo impulso vital.

El amor nos hace acceder a la vida porque conlleva el dolor y la tragedia de la existencia, también en el caso de Augusto. La ilusión amorosa seguida por el abandono le revela el gran abismo sentimental que le llena y cuestiona su existencia. El amor da sentido a la vida y a la existencia, pero también concientiza la tragedia de la misma, la muerte. Es la medicina contra la muerte, pero a la vez es “de ella hermana”. Intentar curar algo también es tener la enfermedad siempre presente, y esto es lo que provoca el roce entre las dos corrientes, entre el perpetuar y su contrario. Amar nos hace sentir el dolor de la vida porque nace del imposible deseo de sobrevivir, en esto radica su tragedia.

El “*amo, ergo sum!*” de Augusto es, obviamente, otra alusión a Descartes. Si a Unamuno la duda metódica cartesiana le parece cómica con este enunciado hace hincapié en otra de las grandes equivocaciones del filósofo francés. Toma prestada la sentencia cartesiana *cogito ergo sum* para darle un significado nuevo. El amor no tiene nada de intelectual ni de volitivo sino de sentimental, aspecto del hombre que Descartes deja fuera al reducirlo a un ser pensante. Si Descartes define al hombre como un ser racional y pensante, para Unamuno es un ser sentimental y con el enunciado cartesiano reformulado, no sólo inserta el sentimiento y el amor en lo más alto del ser del hombre, sino que se burla de la tradición racionalista iniciada con Descartes. La razón no captura la irracionalidad de la vida ni mucho menos de la fe, ni para Unamuno ni para Augusto.

6.8. El esquema ontológico, un juego de existencias

Al concluir el capítulo y la conversación entre Víctor y Augusto sobre la duda, el autor introduce un comentario que borra toda duda relacionada con la correspondencia entre las ideas expuestas por los dos personajes y el autor. En un intercalado al concluir el capítulo, el autor subraya que a pesar de ignorar lo ellos mismos, lo que hacen los personajes en el diálogo es abogar por el autor. Se hacen portavoces de las ideas del autor pensando que son suyas:

²⁴² *Del sentimiento trágico de la vida*, p.165.

*"¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos! Así, cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos nivolescos!"*²⁴³

Si en el post-prólogo Unamuno no se atrevía a nombrarse Dios sino a compararse con un médico en cuyas manos están las vidas de sus pacientes, ahora no le da tanto pavor. Como si tuviera un presentimiento que alertara la rebelión de Augusto frente a su creador, introduce un comentario que no sólo subraya su eterna presencia en el relato sino que le da status de Dios. A lo largo de la narración, Augusto va evolucionando, tal vez, en contra del deseo del propio autor.

Poco a poco, el protagonista pasa de ser exclusivamente un ser racional a incorporar una conciencia más allá de la lógica y la teoría. Pasa por una evolución que, como ya hemos mencionado, va introduciendo los sentimientos y la conciencia de su propio yo para desembocar en un deseo desesperado de hacerse dueño de su propia existencia para comprobar que existe. Curiosamente, la única manera de hacer esto es matándose.

Augusto va ganando existencia propia y la *poiesis* se convierte en una lucha entre autor-creador y personaje. Una lucha que Unamuno pretende ganar nombrándose Dios del universo que ha creado en *Niebla*.

Sin embargo, no es un autor convencido de su propia omnipotencia el que se despide del lector al final de la obra. Augusto le sigue buscando en sueños y no consigue deshacerse de la eterna pregunta: ¿Quién es más real, el soñador o el soñado?

La tríada de existencias Dios – hombre – personaje ficticio es el núcleo del esquema ontológico en el que *Niebla* para muchos críticos desemboca, entre ellos Julián Marías. Marías dice en su breve comentario a *Niebla* que el esquema ontológico está claro: El ente de ficción en cuanto sueño o relato es real, es una vida o una existencia temporal, pero en cuanto sueño del autor su existencia no tiene sustantividad, carece de fundamento propio porque remite a su autor. Un ente de ficción sólo existe porque existe su autor, pero en última instancia la existencia del autor remite a su creador: Dios. Igual que Unamuno puede acabar con la vida y la existencia de Augusto según su libre albedrío, "Dios dejará de soñarle", le dice Augusto a su autor. Se crea así una jerarquía ontológica en la que el único ser que posee existencia fundamentada en sí mismo es Dios. Esta subordinación de existencias tiene que llegar necesariamente al único ser que no puede remitir a nada más que a sí mismo que es Dios, sin embargo, aquí se acentúa

²⁴³ *Niebla*, p.252.

la particularidad del pensamiento de Unamuno. Porque, en vez de servirle de fundamento, Dios le revela al hombre la insustancialidad de su propio ser. Como en tantos aspectos de la filosofía unamuniana, la misma vía por la que puede llegar a un fundamento sólido para el ser del hombre le lleva a reafirmar la insustancialidad de éste. Julián Marías subraya el eco de la metafísica de Spinoza en Unamuno. Spinoza reserva la sustancialidad suprema a la Divinidad y hace consistir la esencia de las cosas en un afán de perseverar en su ser indefinidamente, en un apetito de eternidad el cual en el hombre es consciente y se llama deseo. Esto es lo que en Unamuno se traduce en la pasión de la vida o el ansia de inmortalidad²⁴⁴.

Sin embargo, en la filosofía de Unamuno la inquietud fundamental por la existencia no se resuelve con un ser trascendental como la última y definitiva remisión. Por un lado, un ser eterno no hace sino revelar al hombre su propia finitud y, por otro lado, el mismo método, la lógica aplicada para llegar a este supuesto fundamento de su propia existencia pone en duda la creencia misma en Dios. En esto consiste la eterna dificultad que le perturba al filósofo vasco, especialmente en *Del sentimiento trágico de la vida*, en reconciliar la fe y la ciencia. No se puede explicar y justificar la fe aplicando la razón, la fe es un sentimiento y, además, este tipo de justificación no satisface la misma razón ya que no hace más que engendrar más preguntas, sólo satisface la voluntad.

Esta última remisión ontológica nunca va a ser la respuesta a la duda existencial de Unamuno, sólo reafirma lo insostenible del ser del hombre. Mirarse en el espejo del ser eterno e infinito no hace más que poner de relieve la finitud y temporalidad del hombre. Pero esto es la clave de la filosofía unamuniana: la reafirmación en el contrario. Una afirmación estática del ser contradiría la dialéctica fundamental de su modelo filosófico. La filosofía existencial de Miguel de Unamuno es un juego de existencias. Cada ser, ficticio, real o divino, es un espejo en el que se miran los demás, también la existencia surge en el suspense de las confrontaciones o contraposiciones dialécticas. Cada ser busca la reafirmación en su oponente y justifica la existencia de ese contrario. El hombre da existencia y cobra existencia por y en Dios.

Cada una de las existencias incluidas en la jerarquía ontológica tiene personalidad e intimidad, pueden pronunciar un yo, pero ese yo existe bajo condiciones determinadas. Parece que Unamuno, el autor, posee un grado más elevado de voluntad propia que sus creaciones ficticias, aunque tampoco su ser es sostenible en sí mismo. En *Del*

²⁴⁴ Marías, Julián: *Miguel de Unamuno*. Madrid, Espasa Calpe: 1976, p.155.

sentimiento trágico de la vida esta continua remisión a un ser divino no es más que la articulación de nuestro miedo a la nada. Hemos creado a Dios para salvar el universo de la nada, para salvar el universo y para salvar a nosotros mismos. Si n embargo, en *Niebla*, Augusto Pérez siembra la duda de si realmente nos va a salvar. Dios dejará de soñar a Unamuno igual que Unamuno deja de soñar a Augusto, de modo que los dos comparten destino. Los dos mueren y corren el peligro de desaparecer para siempre. El ansia de la inmortalidad no desaparece en la existencia de Dios, creer que el alma es inmortal es querer que lo sea, así también creer es querer creer y saber es querer saber. Unamuno reduce, con esto, las aspiraciones fundamentales del hombre a su afán, al ansia.

Sin embargo, los estudios no injustificados que enfocan la obra de Unamuno desde este punto de vista ontológico jerárquico ignoran algunos elementos fundamentales de su pensamiento. Para Unamuno la religión era polémica y la existencia de Dios le causaba problemas, especialmente debido al método aplicado para llegar a él. Menospreciaba la idea de convertir la religión en teología efectuada en el catolicismo. La presencia de Dios en la vida y en la obra de Unamuno es innegable a pesar de o justamente debido a las crisis religiosas y espirituales que sufrió a lo largo de su vida. Pero la existencia de Dios viene a ser un acompañante personal e íntimo en el que buscar consuelo y en el que fundar el amor. En el pasaje citado en otro epígrafe de su *Diario íntimo* Unamuno expresa el consuelo que le proporciona Dios a través de la mujer. Unamuno interpreta el amor y el apoyo de su mujer como un amor mediado por Dios. El amor sexual y la propensión a entregarnos a otro están vinculados a un sentimiento religioso. En el momento de oscilación religiosa Unamuno redescubre la fe a través de su mujer, ella se convierte en el espejo creyente en el que se mira el filósofo para encontrarse a sí mismo y para dar sentido a su propia existencia, un espejo que le revela su verdadero yo y no el yo de la comedia del mundo. La reafirmación del yo en Dios aporta un sentido profundo a la vida que no aporta la reafirmación buscada en los demás actores y en el público. El continuo afán de inmortalidad no se resuelve con Dios porque en el fondo la inmortalidad a la que aspira Unamuno no es una inmortalidad celeste, es la inmortalidad imposible que salva al hombre de carne y hueso. Ésta es la trágica paradoja de la vida, la de vivir siempre con la eternamente presente e inevitable muerte en los talones.

En *Niebla*, se añade al juego de espejos y de existencias a otro jugador. Porque si Augusto remite a Unamuno para sostener su existencia, Unamuno no sólo remite a Dios

sino que remite al lector. Sin lector *Niebla* no existe y sin *Niebla* no existe Augusto ni tampoco el Unamuno incluido en el texto.

Es el lector quien le concede interior al ente de ficción, en este caso no sólo a Augusto sino también a Unamuno en tanto autor-en-el-texto, es decir, personaje actante. En última instancia esto tiene consecuencias a nivel temático porque lo tiene a nivel metodológico.

Dentro del cuerpo del texto, como lo llama Victor Goti, cada uno de los personajes busca su reafirmación en su contrario. El hombre busca reafirmarse como hombre en la mujer, la mujer en el hombre, el hombre se reafirma además como hijo en la mujer-madre y la mujer-madre se reafirma como madre en su hijo. El hombre se reafirma como hombre en el animal que carece de palabras. En el argumento que cuenta la historia de Augusto, vemos, en varias ocasiones, cómo el ansia de definir un yo le lleva a reclamar ese yo y a buscar en su entorno. Se pregunta ¿qué soy yo, y qué es Eugenia? “¿Es ella una creación mía o soy creación suya? ¿O somos los dos creaciones mutuas, ella de mí, yo de ella?”²⁴⁵, y en otro pasaje: “...una de las cosas que me da más pavor es quedarme mirándome al espejo, a solas, cuando nadie me ve. Acabo por dudar de mi propia existencia e imaginarme, viéndome como otro, que soy un sueño, un ente de ficción...”²⁴⁶ La articulación de esta duda alcanza su cumbre en el cara a cara entre personaje y autor.

La confrontación entre autor y personaje en la búsqueda de reafirmación tiene un paralelo en la confrontación entre Unamuno y Dios, pero ninguno cobra existencia sin la lectura, sin el lector. El lector es, en última instancia, el que da vida al texto. Igual que Dios puede dejar de soñar el universo, el lector puede dejar de leer *Niebla*. La diferencia fundamental entre el lector y Dios en este contexto es que Dios sólo hay uno pero lectores hay varios. Esto, en cierta medida, también va a ser la salvación de Unamuno y de Augusto, porque la inmortalidad se hace posible en la continua recreación de cada lectura. Mientras haya lector hay texto y mientras haya texto hay personaje y autor. Con esto se completa el juego de existencias el que pensamos no es una jerarquía sino un juego de contraposiciones. La dialéctica de la lectura es eterna y en cada lectura Unamuno y Augusto cobran vida, y en cada lectura el lector se reafirma a sí mismo. El texto es el espejo en el que se ve el lector a sí mismo y en el que ve a los entes de ficción. Unamuno, al incluirse en el texto, se hace parte del juego. El autor de un texto

²⁴⁵ *Niebla*, p.140.

²⁴⁶ *Ídem.*, p.229.

se retira después de la producción y deja el texto a solas con el lector, pero, al incluirse a sí mismo en el texto de manera explícita, Unamuno logra reclamar la continua recreación de su propio yo, igual que Augusto es recreado continuamente en cada lectura e igual que el lector lo es.

A pesar de la continua reclamación de Unamuno dentro del texto de reivindicarse como creador y de este modo concederse a sí mismo un grado más elevado de existencia, acaba yuxtaponiéndose con los entes de ficción al convertirse en personaje. Paradójicamente, esto también es su salvación. Se convierte en una creación suya igual que lo es Augusto y se deja en manos del lector. Baja un escalón de la jerarquía ontológica, en la que ha sido insertado con frecuencia, para poder sobrevivir la mortalidad amenazante, pero al mismo tiempo se deja en manos de un lector que también es mortal. Esto no hace más que revelar la mortalidad del hombre y la persistencia de los entes de ficción.

Solamente queda la pregunta por la mortalidad del lector y la respuesta de Unamuno es la que da en *Cómo se hace una novela*: el lector debe escribir la novela de su vida, porque si no vale la pena incluirla en una novela no vale la pena vivir. Es una salvación por el arte en toda regla.

6.9. Amor, dolor, sueño y existencia

Ya hemos visto que el primer acercamiento de Unamuno a su personaje central va de lo exterior a lo interior. Subraya su carácter físico concediéndole cuerpo ya en las primeras líneas para después irse adentrando en su interior y, así, revelarnos el carácter de su memoria, su escasa personalidad y su falta de sentimiento. Augusto es una persona superficial, lo cual descubrimos en las primeras líneas, siente tener que usar el paraguas, no porque le molesta la lluvia, sino porque el paraguas es tan bonito así doblado en su funda. Lo mismo ocurre con la naranja, qué bonita es antes de ser comida, antes de romperse su piel. El Augusto del comienzo de la narración no profundiza, vive la vida por la superficie como el esteta kierkegaardiano quien nunca obtiene un yo entero e integrado. Tanto al esteta de Kierkegaard como a Augusto les falta convicción y afán.

Pretenden vivir la vida por lo estético, por lo bello, sin saber que la verdadera belleza yace en el interior y en cumplir con el afán personal²⁴⁷.

Augusto se da cuenta del hueco que le llena al sorprenderse de la frialdad con la que reacciona frente al aban dono de Eugenia. El *amo, ergo sum* había parecido concederle cierta personalidad y espíritu, pero cuando está situado frente a la gran prueba de la existencia suspende. No siente dolor. Como si estuviera dirigiendo la pregunta a Augusto, Unam uno pregunta, inspirado por Juan de los Ángeles, al lector de *Del sentimiento trágico de la vida*:

“¿Qué te aterrará más: sentir un dolor que te prive de sentido al atravesarte las entrañas con un hierro candente, o ver que te las atravesaban así, sin sentir dolor alguno? ¿No has sentido nunca el espanto, el horrendo espanto, de sentirte sin lágrimas y sin dolor? El dolor nos dice que existimos, el dolor nos dice que existen aquellos que amamos; el dolor nos dice que existe el mundo en que vivimos, y el dolor nos dice que existe y que sufre Dios;...”²⁴⁸

Augusto descubre ese espanto, el espanto de ver que le atraviesan las entrañas sin sentir dolor. La falta de dolor le hace dudar de su existencia y en primer lugar se encuentra y se reconfirma en Orfeo, su fiel acompañante. Orfeo le consuela y en la mirada del perro sigue siendo hombre, de nuevo es persona. Augusto personifica el estado, no sólo del esteta kierkegaardiano, sino del hombre que no se reconcilia consigo mismo, del hombre que busca la reafirmación en los demás actores de la comedia del mundo. Tal reafirmación no hace más que aceptar y borrar la pregunta por la existencia. El que se pregunta si es hombre o mujer, anula la pregunta con la respuesta, el que pregunta si es hombre o animal también anula la pregunta respondiendo, pero el que pregunta si existe y contesta que sí, automáticamente se tiene que preguntar: ¿Cómo? ¿Para qué? o ¿Qué es existir?

La confirmación de la existencia y la duda de la misma surgen buscando en un contrario existencial, en un Dios o en un ente de ficción, por eso Augusto, en última instancia, tiene que acudir a su Dios, a Miguel de Unamuno, para encontrar la respuesta y comprobar su propia existencia. Sin embargo, no se da cuenta de esto hasta “el segundo nacimiento” el que le aporta la conciencia de su estado y cuya primera contracción es el dolor, es el dolor del sentimiento de vergüenza y de tristeza que le proporciona la conciencia y la vida.

²⁴⁷ Para mayor estudio de la relación entre Augusto y el esteta de Kierkegaard véase: “Kierkegaard’s Aesthete and Unamuno’s *Niebla*” por John E. Evans, C. Stephen Evans publicado en: *Philosophy and literature*, vol.28, no.2, The John Hopkins University Press: 2004, pp.342-352.

²⁴⁸ *Del sentimiento trágico de la vida*, p.214.

En un diálogo posterior con Víctor éste le aconseja que se devore, devorarse es tomar las riendas de su propia existencia. A pesar de que Víctor le intente convencer de que ninguno de los dos tiene “dentro”, Augusto mantiene que, después de lo experimentado, ya no duda de su existencia. Ha vagado durante años como una sombra, como una ficción, un fantasma, como un muñeco de niebla, sin creer en su propia existencia, imaginándose ser “un personaje fantástico que un oculto genio inventó para solazarse o desahogarse”, pero después de la burla que le han hecho, después del abandono, ya no duda de su existencia real. Subraya, de este modo, que la existencia, más que con la actividad intelectual y racional, tiene que ver con el sentimiento.

Augusto confirma su existencia gracias a su perro y gracias a la falta de dolor que finalmente es seguida por un sentimiento de vergüenza provocado por el abandono, lo cual le proporciona conciencia. Ya no duda de su existencia, existe aunque sea como ente de ficción. No obstante, el núcleo de la cuestión se traslada a la existencia misma. ¿Qué es existir? Es la pregunta que lanza a raíz de su evolución, cuestión que no consigue contestar ni buscando ayuda en su creador y que tampoco contesta éste. A Augusto siempre le ha parecido una vaciedad la pregunta hamletiana: “ser o no ser”, en cambio, la sentencia de Descartes “pienso, luego soy” le parece la más verdadera de todas las sentencias. Así procura justificar su existencia, Augusto piensa, luego es. Sin embargo, la respuesta de Augusto a la pregunta ¿qué es existir? no es la respuesta de su autor.

La evolución de Augusto es compleja porque no puede deshacerse de su autor o, mejor dicho, el autor no consigue poner entre paréntesis su propio yo, se le cuelga en la pluma. Unamuno pretende crear un anti-personaje que supone un contrario para el lector, un personaje en el que el lector puede reafirmarse a sí mismo como un ser que incluye todos los aspectos que definen al hombre. El hombre en la filosofía de Unamuno no es exclusivamente un ser pensante, un ser racional, sino esto y mucho más. De allí surgen todas las dificultades a la hora de definir la existencia. El hombre posee conciencia, sentimiento, imaginación, fe y no es reducible a la razón como ha sido el caso en la filosofía europea tras la herencia cartesiana. Esto es lo que quiere expresar Unamuno con la creación de un personaje que constituye un contrario para el lector. El lector ve a Augusto para detectar las carencias de éste y volver sobre sí mismo determinándose como más y distinto a él. Pero el mismo modo de ser del autor le traiciona y acaba atribuyendo al personaje rasgos personales suyos, concede a Augusto algo de sí mismo. Le resulta imposible esquivarse a sí mismo, porque en el fondo Augusto forma parte de

Unamuno. “Todo ser de ficción, todo personaje poético que crea un autor hace parte del autor mismo”²⁴⁹ nos dice en *Cómo se hace una novela*. Por eso, la duda existencial que penetra a Unamuno también se refleja en Augusto, porque igual que Dios creó al hombre a su propia imagen, el autor crea al personaje a la suya.

El autor crea al personaje, éste nace del interior de aquél, pero en la creación el autor se convierte en lector también, se convierte en lector de sí mismo. El autor vierte, en mayor o menor grado, su propio ser sobre el personaje. Al crear un personaje también se crea a sí mismo, da expresión a parte de su ser. La creación de un personaje de ficción también es un proceso de formación personal por parte del autor, es la exteriorización del interior, es el modo de objetivar el espíritu y convertirlo en ciencia, es el modo de posibilitar la ciencia del espíritu. En otro lugar hemos mencionado que la noción vertebral de la filosofía de Unamuno es la contradicción o la contraposición, y no es, por lo tanto, de extrañar que en un proceso de búsqueda y reafirmación del ser se proponga crear un anti-personaje, sería la solución idónea para una reafirmación de su propio ser tal y como lo sería del ser del lector. Pretende crear un personaje que encarne su contrario para poder entrar en diálogo con él y así definir su propio yo, lo cual consigue en la primera parte del relato hasta darse cuenta de que el personaje mismo comparte con él su destino. Augusto no existe como ser real sino como ser ficticio, pero va cobrando personalidad y espíritu, y poco a poco desborda los límites que el autor había trazado para su existencia. Unamuno se da cuenta de que la reafirmación que se había propuesto en el personaje no se cumple, el personaje también empieza a dudar de su existencia como todo ser vital, e incluso le hace plantearse al autor en qué difieren sus existencias. Al fin y al cabo él (como autor) sólo existe porque existe Augusto, ¿quién existe de verdad?

¿Quién posee más existencia, Cervantes o don Quijote, Shakespeare o Hamlet? Unamuno siempre había hablado a favor de los personajes de ficción idea que le acabaría atrapando si no fuera por incluirse a sí mismo en el argumento de *Niebla*. Igual que Hamlet inventó a Shakespeare, Augusto habría inventado a Unamuno si no fuera por escribirse e inventarse a sí mismo, de manera explícita, como parte del argumento. De este modo, Unamuno consigue salvarse y crearse a sí mismo. Así existe en todos los sentidos, como ente de ficción y como ser humano inventor de personajes. La ecuación,

²⁴⁹ Unamuno, Miguel de: *Manual de quijotismo, Cómo se hace una novela, Epistolario Miguel de Unamuno / Jean Cassou* (Estudio preliminar de Bénédicte Vauthier). Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca: 2005, p.184.

sin embargo, sólo se iguala con la introducción de otro componente primordial: el lector.

6.10. ¿Qué es existir?

Otra vez volvemos al eterno tercer componente del que habló Jauss y cuyo papel estudió Iser, toda la metodología que está intrínsecamente vinculada a la idea de la existencia apunta hacia el lector. La filosofía de Unamuno no se concentra exclusivamente alrededor de un proyecto personal, es decir, alrededor de la persona como proyecto, sino que lo toma como su punto de partida para una aproximación al proyecto universal. Lo particular es el punto de partida para una comprensión de lo general y universal, por eso se convierte en una filosofía íntima e individual que se relaciona íntimamente con su lector a todos los niveles, tanto temáticamente como metodológicamente. Unamuno comparte sus inquietudes filosóficas con el lector de la manera más directa, haciéndole cómplice. Lo hace usando medios como el diálogo y la contradicción y escribiendo la novela de Augusto, la novela de su vida, poniendo, así, un ejemplo para todos los seres existentes.

La evolución que atraviesa el protagonista de *Niebla* tiene dos aspectos: el proceso de concienciación que le hace sentir y reclamar su existencia, a pesar de su creador y a pesar de que Unamuno quiere crear un anti-personaje, un esteta kierkegaardiano, y la evolución que atraviesa como resultado de la voluntad de Unamuno. En ambos casos se trata de una manifestación de la duda existencial y del sueño divino al que toda vida puede reducirse y no queda claro cuál fue la intención del autor. Si quería describir la vida de Augusto Pérez o escribir la vida de un autor creador de personajes, en todo caso, Unamuno acaba expresando su más profunda inquietud existencial.

Augusto propone suicidarse para comprobar su propia existencia, la muerte le daría vida, pero una muerte provocada por él mismo. Es decir, define su existencia por la voluntad y el libre albedrío. Después de la conversación con Unamuno se da cuenta de que si no consigue matarse él morirá igual de la mano de su autor, de modo que deja la casa de Unamuno condenado a la muerte. Esta terrible condena es la verdad de toda vida, el hombre vive con el trágico sentimiento de la muerte siempre presente, es el sentimiento trágico de la vida. Así llega Augusto a su casa con la muerte confirmada y

cerca y, además, con una duda fundamental implementada irrevocablemente en su mente:

“Y ¿por qué no he de existir yo? -se decía-. ¿Por qué? Supongamos que es verdad que ese hombre me ha fingido, me ha soñado, me ha producido en su imaginación; pero ¿no vivo ya en las de otros, en las de aquellos que lean el relato de mi vida? Y si vivo así en las fantasías de varios, ¿no es acaso real lo que es de varios y no de uno sólo? Y ¿por qué surgiendo de las páginas del libro en que se deposite el relato de mi ficticia vida, o más bien de las mentes de aquellos que lean –de vosotros, los que ahora la leéis-, por qué no he de existir como un alma eterna y eternamente dolorosa? ¿Por qué?”²⁵⁰

Augusto no contesta las preguntas que se hacen, pero el lector o los lectores pueden contestar en su lugar, gracias a las ideas que Unamuno ha ido introduciendo a lo largo del argumento y que hemos recopilado aquí. El ente de ficción tiene el alma que le concede el lector y no su autor, de modo que su existencia no depende de su autor en exclusiva sino del lector también. Varias personas no pueden soñar el mismo sueño a la vez y como puede haber varios lectores de la vida de Augusto, debe de ser real, esto es, si quizás el lector es real, o si acaso no es un mero sueño él también.

Paradójicamente, el ansia de existencia le lleva a Augusto a querer suicidarse, es la única solución que encuentra para una afirmación positiva de su existencia, el deseo de vivir se articula como un deseo de morir. Pero, al descubrir que ni siquiera tiene vida para quitársela, le suplica a su autor: “¡Don Miguel, por Dios, quiero vivir, quiero ser yo! ... No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerm e, serm e.”²⁵¹ El ansia de inmortalidad, el supremo esfuerzo de la pasión de la vida que es propio de todo hombre sólo es superado por la duda de la existencia, por la tragedia de no tener vida. El deseo de inmortalidad, fundamental en todo hombre, sólo tiene sentido si se tiene vida. Es mayor tragedia no existir que tener que morir.

Irónicamente, la duda existencial de Augusto le lleva a pensar que si no tiene vida tampoco puede morir, es inmortal. Llega a la conclusión de que es una idea y como idea es inmortal, una idea vive siempre. Un último desesperado intento de ser hombre, más que idea, le lleva a comer hasta no poder mantenerse en pie, hasta morir. Tal vez, en un último intento de sentir su cuerpo y su existencia, come en exceso hasta morir dejando abierta la pregunta por la causa de su muerte: ¿consiguió suicidarse o murió de la pluma de Unamuno?

²⁵⁰ *Niebla*, pp. 286-287.

²⁵¹ *Ídem.*, p.284.

La muerte de Augusto nos da algunas pistas acerca de lo que es el hombre y qué es la existencia, aunque Unamuno no contesta, de manera unívoca, a la pregunta de mayor importancia en *Niebla* ¿qué es existir?, ni en esta obra ni en su obra en general. No obstante, las ideas fundamentales de la existencia están articuladas en la obra de la que venimos ocupándonos hasta ahora. A diferencia de la tradición filosófica europea hasta el momento, la filosofía unamuniana no se desarrolla como una ontología sistemática o como una metafísica jerárquica cuya lógica apunta a un ser trascendente. Es una filosofía vital y existencial que no puede dejar de ser personal. Por la misma razón escoge la novela como articulación de sus preocupaciones e inquietudes filosóficas, es la única manera de evitar que el contenido entre en conflicto con la forma y de evitar la reducción de aquello que es fundamentalmente irracional a la racionalización y sistematización del lenguaje doctrinal. En el fondo todo es novela. En el siguiente capítulo vamos a detenernos en las reflexiones metodológico-teóricas de Unamuno acerca de la filosofía y la vida.

Capítulo 7:

***Cómo se hace una novela* – la contemplación de la filosofía**

Cómo se hace una novela se escribió en París en 1925 estando Miguel de Unamuno desterrado en la capital francesa, es decir, posiblemente a *Niebla*. Sin embargo, la teoría que recoge la obra de 1925 no por eso deja de ser, también, la teoría de la novela de la vida de Augusto Pérez. La teoría de la novela no es un mero estudio y sistematización de una obra literaria, es la teoría de la vida, porque la novela vive y respira, no es un mecanismo comparable con un reloj, como dice Azorín, sino un organismo. Al fin y al cabo: “el *cómo se hace una novela* se reduce a cómo se hace un novelista, o sea un hombre. Y cómo se hace un lector de novela.”²⁵² La novela es el testimonio de una vida y de una existencia, no sólo la del protagonista sino la del autor y la del lector. Revela cosas de gran valor para el lector e incluso para el autor mismo. Revela la verdad de la existencia y, por eso, Miguel de Unamuno se propone explicar cómo se hace una novela. Dice, en el comentario al retrato trazado por Jean Cassou que precede a la obra y que el pensador mismo comenta e incluye en la publicación en español en 1927:

“La vida que es todo, y que por serlo todo se reduce a nada, es sueño, o acaso sombra de un sueño, y tal vez tiene razón Cassou cuando dice que no merece ser soñada bajo una forma sistemática. ¡Sin duda! El sistema –que es consistencia– destruye la esencia del sueño y con ello la esencia de la vida. Y, en efecto, los filósofos no han visto la parte que de sí mismos, del ensueño que ellos son, han puesto en su esfuerzo por sistematizar la vida y el mundo y la existencia. No hay más profunda filosofía que de la contemplación de cómo se filosofa. La historia de la filosofía es la filosofía perenne.”²⁵³

Encontramos aquí una de las claves para la filosofía unamuniana y, también, la clave para la forma que adopta ésta. En ningún momento Unamuno se propone crear un sistema filosófico consistente, porque de éste se escaparía la esencia de su filosofía que

²⁵² La publicación de *Cómo se hace una novela* de Ediciones Universidad Salamanca de 2005 presenta una edición de la obra con todos los añadidos y omisiones posteriores respecto a la primera publicación en el *Mercure de France* en 1926. Incluye en un apéndice el pasaje citado de una carta a Warner Fite, traductor de *Niebla* al inglés, p.221. Citamos de ésta edición.

²⁵³ *Cómo se hace una novela*, p.179.

es la vida misma. La metodología, la contemplación de cómo se filosofa, es de la máxima importancia ya que *fuera y dentro*, forma y contenido, están intrínsecamente vinculados, tanto que contar cómo se hace una novela se convierte en hacer una novela y, además, añade el pensador: “cuando les cuento cómo se hace una novela, o sea, cómo estoy haciendo la novela de mi vida, mi historia, les llevo a que se vayan haciendo su propia novela...”²⁵⁴.

Para evitar caer en la misma trampa en la que cae la filosofía que sistematiza la vida y como resultado deja escapar el vitalismo y el irracionalismo de la misma, Unamuno se ve obligado a contar cómo se hace una novela haciendo una. Emprende, así, el viaje a través de la vida de U. Jugo de Raza que también es el viaje de su propia vida y de la vida del lector, como vemos en el siguiente epígrafe. Cada vida es una novela y debe tratarse como tal, como un organismo no como un mecanismo, es vida y es algo vivo. Advierte a sus lectores que son unos “desgraciados si no tienen novela. Si tu vida, lector, no es una novela, una ficción divina, un ensueño de eternidad, entonces deja estas páginas, no sigas leyendo.”²⁵⁵ Sólo el que tiene novela, el que tiene leyenda, va a comprender y disfrutar de este escrito.

7.1. ¡Mi leyenda! ¡Mi novela! El novelista lector

Cada historia tiene aspectos autobiográficos, así también la historia de U. Jugo de Raza. Unamuno explica el nombre de este personaje vinculándole directamente a sí mismo. “U” es la inicial de su apellido, “Jugo” es el primer nombre de su abuelo materno y el nombre del viejo caserío de Galdácano en Vizcaya de donde procedía. “Larraz” es el nombre vasco de su abuela paterna que escrito “la Raza” se convierte en el apellido del personaje U. Jugo de la Raza. De este modo, cada componente del nombre del personaje tiene una historia que lo vincula a su autor y explicita el inevitable sello personal del autor que lleva todo personaje y toda obra literaria. U. Jugo de la Raza no es Unamuno sino un aspecto de él, igual que Augusto Pérez representa un aspecto y una duda inherente al pensador.

²⁵⁴ *Ídem.*, p.179.

²⁵⁵ *Ídem.*

Toda la historia de Miguel de Unamuno, sus antepasados y su procedencia territorial, está representada en el nombre de su personaje. No se trata de un ente de ficción autónomo y desvinculado de su creador igual que Unamuno tampoco es un ser desvinculado de su historia. Vivir en la historia es vivir la historia y hacerse en ella, pero hacerse en la historia también es hacer la historia igual que hacerse en España es hacer España. La historia es leyenda y, dice Unamuno, "...esta leyenda, esta historia me devora", cuando acaba la historia, él acaba con ella. Ésta es la tragedia de todos los hombres, de todos los que escriben y de todos los que leen, y de esto brota la universalidad, la "omnipersonalidad" y la "todopersonalidad". El relato no es un ejemplo de egoísmo, no es impersonal, sino de nos-ismo. Todos los que escriben y los que leen, incluso los personajes incluidos en el relato, comparten destino: cuando acabe el relato, cuando concluya la leyenda, la vida de cada uno concluirá con ella. Por eso, cuando Miguel de Unamuno escribe, su novela también es la novela de otros. El acto de escritura y de lectura nunca es un acto egoísta e individualista, sino una situación comunicativa que vincula la persona al colectivo porque le vincula a la historia, la historia como genealogía y tradición y no como mera cronología ni como tiempo en este caso. Pero también el tiempo se pone en suspenso a la hora de escribir y de leer.

"¡Mi leyenda!, ¡mi novela! Es decir, la leyenda, la novela que de mí, Miguel de Unamuno, al que llamamos así, hemos hecho conjuntamente los otros y yo, mis amigos y mis enemigos, y mi yo amigo y mi yo enemigo. Y he aquí por qué no puedo mirarme un rato al espejo, porque al punto se me van los ojos tras de mis ojos, tras su retrato, y desde que miro a mi mirada me siento vaciarme de mí mismo, perder mi historia, mi leyenda, mi novela, volver a la inconsciencia, al pasado, a la nada. ¡Como si el porvenir no fuese también nada! Y, sin embargo, el porvenir es nuestro todo.
¡Mi novela!, ¡mi leyenda! El Unamuno de mi leyenda, de mi novela, el que hemos hecho juntos mi yo amigo y mi yo enemigo y los demás, mis amigos y mis enemigos, este Unamuno me da vida y muerte, me crea y me destruye, me sostiene y me ahoga. Es mi agonía. ¿Seré como me creo o como se me cree? Y he aquí cómo estas líneas se convierten en una confesión ante mi yo desconocido e inconocible; desconocido e inconocible para mí mismo. He aquí que hago la leyenda en que he de enterrarme."²⁵⁶

La novela es para Unamuno la clave para crearse a sí mismo en colaboración con los demás. El individuo se crea con la ayuda del colectivo, ningún hombre concreto existe como ser autónomo y la novela revela esta condición, revela al hombre en su contexto, cómo es a los ojos de él y cómo es a los ojos de los demás, pero también revela el yo como un ser dual, un ser en dialéctica entre exterior e interior, un ser que tiene alma y cuerpo.

²⁵⁶ *Ídem.*, p.187.

Cuando el novelista se convierte en lector, es inevitable que se encuentre cara a cara consigo mismo. Lo autobiográfico de la novela hace imposible evitar tal confrontación que también es una confrontación con el pasado. En el momento de la lectura, el novelista mira atrás, vuelve al pasado, a la inconsciencia y a la nada. Siente como se anonada al leerse a sí mismo, al mirarse al espejo que es el texto, porque el pasado, su historia, le abandona para convertirse en una historia escrita. Este doloroso hecho le devora, le da vida y le da muerte, pero así por lo menos sabe que existe.

El novelista lector vuelve al pasado, a la nada. Introduce en la obra su existencia hasta vaciarse y volver al comienzo, a la inconsciencia, no le queda más que el porvenir y parece que también el porvenir es una nada, porque: ¿qué sabemos del porvenir? La única certeza del futuro que tenemos es la muerte y, no obstante, es todo lo que nos queda. El porvenir es todo lo que le queda al novelista que acaba de dejarse la piel y las entrañas en el papel y de concederle su pasado a la obra y al ente de ficción creado.

El proceso de escritura es espontáneo e intuitivo, la novela sale de la vida misma no de la razón, dice Unamuno, y, por eso, el proceso de escritura para el novelista prácticamente se fusiona con la lectura, por lo menos con la primera lectura. La lectura es un encuentro momentáneo entre lector y texto, pero esta momentaneidad conlleva una apertura hacia la eternidad, es “la *eternización de la momentaneidad*” porque si el pasado es la nada y el porvenir también lo es, lo único que nos queda es el momento, “nada dura más que lo que se hace en el momento y para el momento”²⁵⁷. Debido a su gusto innato y “tan español”, como él mismo dice, por las antítesis y el conceptismo, Unamuno se ve arrastrado a añadir a la expresión anterior el contrario “la *momentaneidad de la eternización*”, lo cual, sin embargo, no hace más que reforzar el significado. Tanto lectura como escritura son un acontecer, un momento que, sin embargo, se puede repetir en el infinito y cuya permanencia es atemporal.

La novela la firma su autor y la leyenda la firma un pueblo entero, pero como parten origen, la raíz es la misma, un solo autor no escribe ni novela ni leyenda, porque detrás de él hay varios yoes, un colectivo. El novelista se convierte en lector y esto para Unamuno es como lanzarse a un abismo, es una caída con pocas probabilidades de sobrevivir. Cuando Unamuno se convierte en lector se dobla su yo y se enfrenta a sí mismo cara a cara. La novela se convierte en una confesión personal, el autor se confiesa a sí mismo, a su yo desconocido, a un yo que nunca llega a conocer. Es un yo

²⁵⁷ *Ídem.*, p.182.

que no le contesta sino que le escucha, le lee. Escribir la novela de su vida, su novela personal, es hablarse a sí mismo, confesarse y verbalizar el yo creado en colaboración con los demás y condicionado por la circunstancia. Por eso la novela es para el autor un encuentro, cara a cara, con su yo en todas sus facetas. Es donde se miran a los ojos el yo de la circunstancia, el yo anclado en el mundo y en la historia, y el yo del sueño, la verdadera personalidad, despojado del mundo fáctico, del mundo de las cosas, el yo desconocido. Éste es un yo que no llegamos a conocer nunca de modo íntegro, pero la novela es una aproximación a tal conocimiento o al menos a su reconocimiento. Por eso Unamuno recomienda que cada lector haga su propia novela, porque le va a aproximar a una comprensión de su existencia y a revelar la verdadera condición y realidad de su ser.

Pero toda novela tiene fin, todo personaje se muere y así también el autor. La novela y la vida terminan y la novela anticipa la muerte, es una muerte imaginada. La novela se convierte así en un espejo para el lector y para el escritor, incluso para el personaje, como hemos visto en el estudio de *Niebla*. El lector lee la novela y participa activamente en la interpretación, contribuye a la totalidad de la novela. El autor siembra una intención en el texto, pero lo que verdaderamente importa no es lo que quería decir el autor sino lo que dijo²⁵⁸. Por eso la novela provoca agonía, porque el lector se ve a sí mismo como en un espejo y hace la novela suya. En la lectura el lector ve su condición de vida, que es la muerte, termina la novela y termina la vida, ésta es la verdadera tragedia. De esta manera, la novela refleja la más profunda tragedia de la vida: su fin. Pero es una tragedia que se traduce en sentimiento, es el sentimiento trágico de la vida en los hombres, igual que la leyenda produce y re-produce el sentimiento trágico de la vida en los pueblos. Este sentimiento es vital y, por eso, se articula mejor en la novela que en una doctrina científica, porque la novela es lo más cercano a una sistematización de nuestra existencia que se puede llegar sin perder la esencia. Va dirigida al lector en cada momento despertando en él la misma agonía que sufre el escritor y el ente de ficción, es la agonía de la vida de cada ser existente, es la eterna presencia de su fin. Por eso, la escritura es dolorosa, escribir es verbalizar esta condición y confesarse a sí mismo, a un yo desconocido que nunca se revela sino que hace revelarse al yo escritor. Así también, cuando Unamuno se mira al espejo de la novela, mira directamente a los ojos de su propio yo, se vacía de sí mismo y se vierte sobre las páginas del libro, su

²⁵⁸ *Ídem.*, p.173.

existencia se convierte en la existencia escrita y deja vacío al Unamuno que antes era escritor y ahora es lector. Escribir su historia es vaciar su existencia sobre las hojas blancas, y volver a leer lo escrito es sentir el vacío de la nada que le llena al reconocerse como un ente de ficción. Igual que Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, el hombre crea al personaje de ficción a la suya, los dos son espejos en los que verse, para conocerse y para crearse. Crear un ente de ficción es crearse a sí mismo, porque la novela siempre es autobiográfica y porque el personaje participa del escritor y debe su existencia a éste.

Sin embargo, Unamuno da un paso más. Crear la novela de su vida, escribir su propia historia y leyenda, no sólo es el testimonio de la existencia de su autor, sino que es una existencia propia. Cuando el autor se retira de su obra, igual que Dios se retira de su creación, volver a mirarse al espejo se convierte en una agonía y una aniquilación del yo-lector. Por un momento, se abre el abismo en el que todos caemos, donde todos terminamos. Porque la historia de cada uno debe su existencia a su autor, al yo que refleja, este yo se convierte en un yo escrito y cuando el autor se convierte en lector de su propio texto ve cómo el ente de ficción le ha robado la existencia, se siente vacío, siente la presencia del abismo de la nada al que va a caer, pero de la que se salva el yo escrito. De este modo, la lectura, por un lado, revela el yo desconocido, el yo interior que se esconde en lo más hondo del hombre y de donde brota la personalidad, un yo que no llega a conocerse nunca del todo. Este yo se revela en la confrontación con el yo manifestado en el exterior y creado por y en colaboración con los demás y la circunstancia. Por otro lado, la novela y la lectura revela la más trágica realidad. Revela la muerte y el fin del yo *mundano*, para llamarlo de alguna manera, el yo que pertenece a la historia cronológica y como tal es temporal.

Por un momento, el autor del texto se fusiona con el yo escrito y su conciencia es la conciencia escrita y descrita en el texto, por eso Unamuno dice que al mirarse a los ojos vuelve a la inocencia, vuelve al pasado, a la nada, porque se vacía, el impulso vital palpita en el texto más que en él. Unamuno se deja en manos de la creación ficticia, se deja en manos de la novela, allí está su vida y su muerte. Así ocurre con cada escritor de su novela personal, se conoce y se crea, pero también se vacía. Pierde su historia en la novela quedándose sólo con el porvenir que a pesar de parecerse a la nada es nuestro todo. Lo mismo puede decirse del lector que en la lectura también se vierte sobre las páginas del libro, sin embargo, hacer su propia novela sería la revelación más personal del ser y del yo desconocido. La novela es, consecuentemente, clave tanto para la

ontología unamuniana como para el proyecto epistemológico. Ricoeur demostró que el texto es la exteriorización del interior y convirtió así el texto en la vía de conocimiento del verdadero ser del sujeto. Para Unamuno la novela no sólo es una herramienta para conocer y para crear, es un aspecto del hombre y, por eso, la novela debe interpretarse como más que una mediación o verbalización del ser, es un modo del ser.

Si hemos dicho hasta ahora que la novela para Unamuno es un paso hacia el conocer de lo incognoscible en tanto confrontación con el yo escondido en la hondura del hombre, resulta un proceso que podemos comparar con la hermenéutica de Ricoeur para quien el texto es la clave para reunir la hermenéutica ontológica y la epistemológica. El texto saca a la luz el interior y posibilita hacer de él una ciencia mientras la interpretación explicita los medios para llegar a una comprensión del sujeto. En otras palabras, el texto es de la máxima importancia tanto como método cuanto como manifestación del ser.

Pero Ricoeur inserta su teoría en un campo fundamentalmente científico y su acercamiento tanto al sujeto como a la interpretación aplica la razón como herramienta principal en busca del saber y del ser, y esta vía de conocimiento no complace a Unamuno, porque ni hombre ni mundo se dejan reducir a la razón. La explicación puramente racional y científica no satisface ni la voluntad ni el sentimiento ni la imaginación ni la fe, todas ellas características propias del hombre. Por eso se decanta por el arte y por eso elige la novela para su estudio del hombre, en lo exterior y en lo interior, porque su *Appelstruktur*, como hemos argumentado en otro lugar, abarca varios aspectos del hombre. No se encierra en el raciocinio porque deja que el lector se involucre en el texto como co-creador, de modo que la novela no sólo es la novela de la vida del escritor sino del lector también y posibilita que el lector goce del texto.

7.2. ¿Por qué se hace una novela?

“Pensar es hablar consigo mismo”²⁵⁹, dice Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida* y acenúa de esta manera uno de los problemas fundamentales de la filosofía, su articulación lingüística. El lenguaje esconde todas las preguntas pero también todas las respuestas. En el fondo la filosofía está intrínsecamente vinculada al lenguaje, un lenguaje que en gran medida intenta sistematizar el mundo para poder articularlo. Esto

²⁵⁹ *Del sentimiento trágico de la vida*, p.95.

significa que hay que buscar en el uso del lenguaje mismo para llegar a una solución. El lenguaje que más margen deja a una reflexión acerca del mundo y de nuestra existencia es el lenguaje poético, porque al fin y al cabo “el poeta y el filósofo son hermanos gemelos, si es que no la misma cosa”²⁶⁰.

Esta preocupación por cómo se filosofa y por la expresión de la filosofía encuentra su pronunciación teórica en *Cómo se hace una novela*, una teoría que obviamente para Unamuno no puede escribirse como una doctrina metódica sino mostrando. Nos explica cómo se hace una novela haciendo una, porque “lo verdaderamente novelesco es cómo se hace una novela”. Advierte, en el comentario al retrato escrito por Cassou al que hemos hecho referencia antes, la dificultad que va a suponer el cuerpo del texto. Para Unamuno leer y comprender un texto es comentarlo. No existe lectura que no sea comentario y traducir o retraducir un texto es comentarlo. Reponer un texto es repensarlo o, en palabras de Unamuno, “revivirlo”, como también la traducción para Gadamer era una interpretación y como tal otro texto. Unamuno es consciente de la imposibilidad de la reproducción exacta de un texto y, por eso, se permite hacer comentarios al “nuevo texto”, los que marca en el texto español con corchetes. Con esto, dice el vasco, y con los tres relatos ensamblados el texto va a parecerse a las cajitas japonesas que encierran una a otra y a otra y a otra hasta, por último, llegar a la cajita vacía, cada cajita cincelada y ordenada como mejor ha podido el artista, porque así es la vida, comentarios de comentarios y otra vez más comentarios. La filosofía de Unamuno se diferencia en gran medida de otros sistemas filosóficos por ser un gran comentario. El pensador no pretende crear un sistema filosófico completo y consistente que cubra el mundo como una red pesquera de la que no se escapa ni un pez. Para Unamuno, no existe red capaz de pescarlo todo, no hay método ni sistema adecuado para aclarar todos los problemas. Puede que la red pesquera cubra y pesque, pero nunca llega a adentrarse en la verdadera realidad de los peces.

No obstante, Unamuno es consciente de insertarse en una tradición y un mundo del que no puede liberarse. Lleva consigo una herencia que no le permite despegar desde un punto nulo y explicar el mundo sin tener en cuenta otras ideas y las ideas de otro, por eso, la vida es un comentario. La vida se compone de las cajitas japonesas y la novela también. Se tiende a confundir la novela con un argumento, pero la novela humana carece de argumento. El argumento supone la progresión y el hilo según el que se

²⁶⁰ *Ídem.*, p. 83.

ordena toda la acción, pero ni la novela ni la vida poseen semejante orden, su único orden, si es que lo hubiese, es el orden que impone cada artista al manejar las cajitas.

Cómo se hace una novela es, por lo tanto, mucho más que la teoría de cómo se escribe una novela, es un manual de cómo ha de leerse y entenderse la filosofía unamuniana, no desde un punto de vista temático sino desde un punto de vista metodológico, porque inserta toda la obra literaria de Miguel de Unamuno en el campo de la filosofía. Si con la hermenéutica años después, el texto se va a convertir en el núcleo de la filosofía en la medida en la que el mensajero (Hermes) añade un componente inseparable del mensaje, de modo que el texto se convierte en más que un medio, Unamuno instala la novela en lo más alto de la filosofía. Su interés filosófico se articula principalmente, a nuestro parecer, como un existencialismo y lo que le preocupa es la vida. Por eso, también quiere alejar la forma que cobra este interés del centro de la preocupación y, por eso, su filosofía no se lleva a cabo como una sistematización del mundo en el que existimos y como una teorización de nuestro ser, esto se evita creando una novela que es la metáfora idónea de la vida. La única manera de aproximarse a una teoría de la novela es ilustrando cómo se hace. No pregunta por la naturaleza de la novela, sino que enseña y comenta cómo se hace. La novela es una articulación vital y esto es lo que le interesa a Unamuno y aquí es donde inicia su proyecto filosófico, mostrando y no teorizando. Podríamos decir que el método de Unamuno va desde fuera hacia dentro porque respeta siempre la expresión exterior y la usa para llegar a la hondura del hombre, pero esto no sería del todo justo ya que descalificaría la espontaneidad de su proyecto filosófico intentado encontrar en él un sistema y un método que no posee.

La novela es la vida en papel, es donde el escritor se enfrenta a sí mismo y descubre su yo desconocido, es donde el tiempo se convierte en momento y donde se toma conciencia del porvenir y de la muerte, es donde el lector se recrea y es donde goza. Con la novela se hace posible una experiencia filosófica; en esta articulación vital se unen placer y saber. Pero como ya hemos visto, el organismo novelístico se inserta en lo más alto de la ontología, porque a pesar de ser temporal tiene comienzo y fin, y aunque momentáneo, en la escritura y en la lectura, esquiva la mortalidad y la finalidad absoluta, no por aquello que cuenta sino por cómo lo cuenta. Se puede recrear en lo infinito. Además, a pesar de salir de la mano del autor, su existencia es absoluta y autónoma, tanto que al escritor le parece que se ha vaciado y ha dejado su pasado y su yo en las páginas de la novela. La novela le roba al escritor parte de su existencia para concedérsela al personaje quien de este modo encarna un aspecto del autor.

Hasta aquí llegamos si entendemos que el principal motor de la filosofía de Unamuno sea la preocupación existencialista y la circunstancia del hombre en cuanto ser-en-el-mundo, no obstante, ya en el análisis de *Niebla* vimos que la existencia y la realidad del hombre desborda el mundo fáctico y fenoménico e incorpora en su existencia la ficción y el sueño. En las páginas siguientes vamos a reparar brevemente en el concepto de la realidad y, de nuevo, nos encontramos con la novela como el núcleo de la investigación.

7.3. Realismo y realidad

El problema de la realidad del hombre en Unamuno nos puede llevar por dos caminos diferentes o a un callejón sin salida. Porque a primera vista conduce a una paradoja insuperable o a una comprensión dual del hombre que define dos yoes, el yo externo que interactúa con el mundo y el yo interior que es el yo íntimo y real. En todo caso, la complejidad de este problema va a justificar la eminencia de la novela como vía de conocimiento. En el prólogo a sus tres novelas ejemplares Unamuno dice:

“...llamo ejemplares a estas novelas porque las doy como ejemplo –así, como suena-, ejemplo de vida y de realidad.

¡De realidad! ¡De realidad, sí!

Sus agonistas, es decir, luchadores –o si queréis los llamaremos personajes-, son reales, realísimos, y con la realidad más íntima, con la que se dan ellos mismos, en puro querer ser o puro querer no ser, y no con la que den los lectores.”²⁶¹

La realidad de los personajes es para Unamuno indudable y tan real, incluso más, que la del autor y de los lectores. En *Niebla* Víctor Goti dice a su amigo Augusto Pérez que el ente de ficción no tiene más interior que el que le da el lector, interior sí, pero la realidad del ente de ficción no remite a nadie, ni al autor ni al lector. Esto parece contradecir la idea anteriormente expuesta cuando manteníamos que el lector es quien en última instancia asegura la existencia del personaje de ficción y del autor en el texto, pero un análisis más detenido del concepto de la realidad va a demostrar por qué no son irreconciliables las dos ideas. El prólogo citado sigue:

“Nada hay más ambiguo que eso que se llama realismo en el arte literario. Porque, ¿qué realidad es la de ese realismo? Verdad es que el llamado realismo, cosa puramente externa, aparente, cortical y anecdótica, se refiere al arte literario y no al poético o creativo. En un poema –y las mejores novelas son

²⁶¹ *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, pp.30-31.

poemas-, en una creación, la realidad no es la del que llaman los críticos realismo. En una creación la realidad es una realidad íntima, creativa y de voluntad. Un poeta no saca sus criaturas —criaturas vivas— por los modos del llamado realismo. Las figuras de los realistas suelen ser maniqués vestidos, que se mueven por cuerda y que llevan en el pecho un fonógrafo que repite las frases que su Maese Pedro recogió por las calles y plazuelas y cafés y apuró en su cartera.

¿Cuál es la realidad íntima, la realidad real, la realidad eterna, la realidad poética o creativa de un hombre? Sea hombre de carne y hueso o sea de los que llamamos ficción, que es igual. Porque Don Quijote es tan real como Cervantes; Hamlet o Macbeth tanto como Shakespeare, y mi Augusto Pérez tenía acaso sus razones al decirme, como me dijo (...) que tal vez no fue yo sino un pretexto para que su historia y las de otros, incluso la mía misma, lleguen al mundo.²⁶²

Unamuno distingue entre realidad y realismo siendo el realismo una característica o un modo de describir a los personajes, es aquello que se lleva por fuera y que se deja observar, contrario a la realidad que es íntima y real. La realidad es real y eterna y se puede expresar con realismo, es decir, el realismo es cómo se presenta y la realidad como verdaderamente es. Por eso puede ser tan real un ente de ficción como su autor, porque la realidad no depende de cómo entra en el mundo, sino que nace de dentro, nace de la voluntad y del deseo de ser.

La realidad está vinculada a la creación y a la poética, ésta es la realidad íntima del hombre, porque la creación en el fondo es una articulación del deseo de ser y de la voluntad del hombre. Es la voluntad y la fuerza del hombre lo que le inserta en el mundo fenoménico, realista y racional, y del choque entre estos hombres salen la tragedia, la comedia y la novela, pero todo empieza por la realidad íntima que es una realidad creativa. Si el hombre no quiere ser tampoco puede crear, es decir, la creación y la poética son articulaciones del empuje fundamental de todo vivir y existir humano, el querer ser es la base de la creación y de la existencia. El que no quiere ser o el que quiere ser otro se pierde en el abismo de la nada. El ser del hombre nace de una realidad íntima que aloja la voluntad y el deseo de ser. Es la fuerza vital más importante y la fuerza que capacita al hombre para crear, ¿podemos entonces identificar la realidad íntima con el yo?

Como ya hemos visto, el yo tiene varias articulaciones lo cual hace posible la confrontación entre el yo de la circunstancia y el yo desconocido cuando el novelista se lee a sí mismo. Sin embargo, el problema y la complejidad del yo no termina aquí, porque cada hombre es un nexo de varios yoes entre los cuales Unamuno tiene que buscar larga y detenidamente para encontrar un yo puro. En el *Prólogo* acude a la teoría de Oliver Wendell Holmes sobre los tres Juanes y los tres Tomases y añade, además, otro yo en la búsqueda de lo más íntimo y lo más real del mundo. Un hombre no es

²⁶² *Ídem.*, p.31.

simplemente esto, a cada hombre le vienen adjudicadas varias articulaciones de su ser: cada uno es lo que es para Dios, es lo que es para los demás, es lo que se cree ser y es lo que quiere ser y este último es el realmente más verdadero. El que uno quiere ser, el querer ser, es él. Es el ser más puro, aunque el hombre difícilmente se despoja de las demás caras de su ser. Del querer ser brotan todas las demás facultades y los demás modos de ser del hombre, pero sin el querer ser o incluso el querer no ser, no hay nada. No es igual el querer no ser al no querer ser, porque si uno quiere no ser, al fin y al cabo, lo quiere siendo, en cambio, el que no quiere ser, no es, es la nada. Lo más real y lo más íntimo del hombre es, por lo tanto, el deseo de ser y del deseo de ser va cogido de la mano el creador. El querer ser se articula en su versión más pura como una capacidad creativa. Pero como ya hemos dicho, la filosofía de Unamuno no desemboca en una metafísica o en una filosofía trascendental, sino, más bien, en un existencialismo y una filosofía de la vida, por eso, tiene que insertar al hombre real en un contexto y, por eso, reinserta el yo puro en un mundo, esto además le ayuda a subrayar el contraste que hay entre el yo puro y el mundo racional y realista en el que vive.

La distinción entre realismo y realidad es primordial para llegar a una comprensión del hombre, porque la realidad íntima define lo más real del hombre y porque el realismo pone énfasis sobre la situación en la que vive el hombre. El hombre es ideal, es decir, de idea, y volitivo, pero está condenado a vivir en un mundo fenoménico y aparential, en un mundo realista. Julian Marías lo llama “El problema de la circunstancia”, porque es la circunstancia la que provoca el paradójico choque entre sueño y mundo.

“...este hombre volitivo e ideal – de idea - voluntad o fuerza- tiene que vivir en un mundo fenoménico, aparential, racional, en el mundo de los llamados realistas. Y tiene que soñar la vida que es sueño. Y de aquí, del choque de esos hombres reales, unos con otros, surgen la tragedia y la comedia y la novela y la novola. Pero la realidad es la íntima.”²⁶³

El hombre más real es el hombre que quiere ser y el hombre creador; en esta intimidad profunda Unamuno encuentra el yo más puro, un yo que entra en conflicto con el mundo racional y realista. La comprensión del verdadero yo no corresponde al mundo en el que existe, un mundo dominado por la razón y contra el que Unamuno se quiere rebelar porque no hace más que reducir al hombre a un ser pensante y racional sin tener en cuenta las dimensiones más fundamentales de su ser querer como son, por ejemplo, la imaginación y la fuerza.

²⁶³ *Ídem.*, p. 34.

No obstante, esta definición de la realidad del hombre le plantea ciertas dificultades. Julián Marías dice que Unamuno, al enfrentar la realidad verdadera –la del hombre como voluntad o idea, como “idea-fuerza”– con la realidad fenoménica y aparential, que es el mundo y que el vasco llama “el mundo de los realistas” y, a la vez, el mundo racional, se da cuenta de que la auténtica realidad es la vida y que la vida es sueño. Marías dice que a veces es difícil hasta para Unamuno mismo aprehender sus más profundas intuiciones y a veces el camino que escoge el pensador vasco como prueba de su verdad original es difícilmente asequible hasta para él mismo. Por eso, muy a pesar del pensador, se ha calificado de paradoja el enfrentamiento entre la realidad íntima con el mundo de los realistas, que en último término conduce a la realidad auténtica, la vida como sueño. Unamuno se da cuenta de que lo más real que encontramos es la vida y que la vida transcurre en el tiempo, como el relato y el sueño, por eso busca en el querer ser del hombre para encontrar el esquema de ese sueño y la fuerza que hace posible realizarlo. De este modo intenta reconciliar la realidad auténtica con lo más real del hombre. Según Marías, es su herencia filosófica la que le hace interpretar al hombre temporal a quien ha descubierto como un yo puro en conflicto con el mundo empírico. Unamuno considera que este mundo, debido a que es el mundo de las cosas y de la simple apariencia, oprime y altera el yo puro y es radicalmente opuesto a la realidad sustancial del sueño que es la vida. Marías mantiene, además, que es esta disonancia entre mundo y yo lo que mueve a Unamuno a, al menos en algunos casos, eliminar el mundo y el ambiente, hacia los que siente un profundo desdén, de algunas de sus novelas.

Tanto el hombre en tanto yo puro y la vida en tanto sueño están, por consiguiente, en conflicto con el mundo fenoménico y racional pero no pueden prescindir de él, es su condición y condena, es su circunstancia. Principalmente el mundo supone una limitación como principalmente lo es la razón y por eso Unamuno tiene que deshacerse del mundo racional para posibilitar adentrarse en el sueño y llegar a conocer la realidad íntima. La solución más fácil sería crear un mundo interior y de este modo desvincularse del mundo empírico y racional, pero Unamuno se da cuenta de que el mundo es menester, es lo que es el cuerpo para la mente, un lugar de acogida que alberga al hombre, pero responde a un orden racional al que no es sometible ni el hombre ni la vida. Para explorar es ser y la vida Unamuno escoge otro método: la novela o la nivola. Aquí le es posible, por un lado, poner entre paréntesis el orden y el

dominio de la razón y explorar nuevos territorios y, por otro lado, exteriorizar la realidad íntima y, así, aproximarse a una comprensión del yo.

La distinción entre realidad y realismo nos aclara cómo puede decir Unamuno en el prólogo a *Tres novelas ejemplares y un prólogo* que llama ejemplares a las novelas, porque quiere que sirvan de ejemplo de vida y de realidad, de realidad y no de realismo. Pero ¿qué ejemplo nos supone Augusto Pérez? Hasta ahora hemos visto que el novelista en cuanto creador se enfrenta a su propia realidad íntima al hacerse lector de sí mismo, y que la novela sirve de ejemplo de la vida y de la realidad, pero ¿qué existencia le concede esto a Augusto? ¿Cómo puede Augusto Pérez ser tan real como su creador si es un ser creado?

7.4. El querer ser de Augusto Pérez

El ejemplo de Augusto revela algunas de las características del hombre y de la existencia humana. Unamuno no nos dice si existimos más que como un sueño divino, porque lo que verdaderamente le interesa es la vida y la vida como sueño. La novela es la metáfora perfecta para expresar la vida, es novela y vida, y también la niebla es un símbolo de una de las facetas de la vida, una nebulosa de la cual salen inesperadamente sentimientos, experiencias etc. Baltasar Gracián quería escribir una alegoría de la vida, el libro de la vida, porque no le era posible explicarla de otra manera, Unamuno escribe la novela de la vida, porque no le es posible hacerlo de otra manera. *Niebla* es la novela de la vida, no sólo de la vida de Augusto sino de la vida de Miguel de Unamuno y del lector. Revela los rasgos y problemas fundamentales de nuestra existencia y los revela poniéndole al lector en el centro de la narración, posibilitando que se recree en ella y que goce de ella.

Desde el primer momento el autor confunde los géneros y borra la frontera entre mundo ficticio y mundo extratextual, de modo que el lector entra de pleno en el universo descrito. “El que no confunde, se confunde” dice Victor Gollwitzer, por eso, Unamuno confunde géneros y universos. Introduce diálogos entre personajes del texto y monólogos internos, inserta el universo ficticio en el mundo conocido por el lector como cuando, por ejemplo, da detalles de su casa en Salamanca o cuando alude a personajes históricos con los que incluso discute de manera indirecta. Éste es el caso de

Descartes. Alude a él en varias ocasiones para comentar sus ideas y sentencias, las cuales para el pensador vasco resultan unilaterales y alejadas de la realidad íntima del hombre. Por eso juega con la herencia cartesiana para darle un significado nuevo y poner en evidencia las carencias del slogan cartesiano: *cogito, ergo sum*. El *cogito* cartesiano es traducido como un *amo, ergo sum* y como un *edo, ergo sum*, da incluso la vuelta al dicho y pronuncia un “soy, luego pienso”. Si Descartes aplicaba la duda metódica para llegar a un saber sostenible e indudable, si encontraba la respuesta en el *cogito*, este *cogito* no es suficiente para Unamuno, porque no define lo que verdaderamente es el ser humano. El hombre no se reduce a un ser pensante, sino que es esto y mucho más. No es sólo razón, es razón, voluntad, sentimiento, imaginación, fe y deseo. Es querer ser. Es querer ser yo, porque el que quiere ser otro no quiere ser quien es lo cual equivale a querer ser nada y la nada es lo que verdaderamente amena la filosofía de Unamuno. Por eso, cuando Augusto suplica a su autor que le deje vivir por la sencilla razón de que “quiero ser yo”, la tragedia es doble, no sólo acaba de descubrir lo inevitable, que va a morir, sino que ha descubierto que no tiene yo.

Sin embargo, la formulación de ese deseo sincero y real, el querer ser yo y el querer ser, le da realidad a Augusto. Con la distinción entre realidad y realismo definida en el prólogo antes citado, Unamuno da preferencia a la realidad íntima, real, eterna, creativa y poética como lo más real del hombre frente a un realismo y al mundo racional, el de los realistas, en el que el hombre está condenado a vivir.

La realidad es íntima y creativa, pero, como ya hemos dicho, la creación presupone el querer ser; sin el deseo de ser no es posible crear ni creer. El realismo es la expresión exterior, es el mundo de las cosas y de los fenómenos que está alejado del verdadero ser de las cosas, de la realidad íntima. Este mundo es un mundo de apariencias y no un mundo de “*das Ding an sich*”. Es decir, el mundo de las cosas es el mundo más alejado de la realidad y no tiene nada de real. Sin embargo, insiste, en *Del sentimiento trágico de la vida*²⁶⁴ y en el *Prólogo* antes citado, en que el hombre real, *realis*, es cosa, *res*. Julián Marías nos aclara que se trata de un equívoco etimológico ya que Unamuno aplica la palabra “cosa”, según le permite su antecedente etimológico, con el sentido “causa” y de aquí deriva el significado que da al hombre que obra, el creador.

Pues, el hombre real es el hombre que obra y crea, el hombre más *causa* y más *cosa*, más *res* es el que quiere ser o el que quiere no ser. Sólo el que quiere o desea puede

²⁶⁴ *Del sentimiento trágico de la vida*, Capítulo 1.

crear y obrar y, por consiguiente, sólo el que desea y quiere ser es real. Pero la definición de la realidad íntima conlleva ciertas dificultades que ni Unamuno mismo es capaz de aclarar del todo. Dice que la realidad íntima es creativa, es decir, la obra es lo primero, el creador es el más real, pero una premisa para poder crear es el querer ser o el querer no ser, sin embargo, Augusto quiere ser pero ¿es creador?

En el prólogo del que venimos citando, Unamuno toma de ejemplo a Segismundo y a Don Quijote a los que llama “dos soñadores de la vida”. Para Don Quijote eran reales los gigantes contra los que luchaba y no los molinos de viento. Los molinos eran fenoménicos y aparentes, pertenecían al mundo de los realistas, mientras los gigantes eran sustanciales y numéricos. Podríamos decir que Don Quijote creía en la realidad que salía de él mismo, en la realidad que era creación suya. La vida es sueño y sueño es también aquello que no se ha realizado todavía. Unamuno acude a San Pablo quien dice que la fe es la sustancia de las cosas que esperan y lo que se espera es sueño. La fe es la fuente de la realidad, porque es la vida. De este modo Unamuno puede concluir que “creer es crear”. Don Quijote estaba tan firmemente convencido de la realidad en la que vivía, creía con tanta convicción en la realidad que se había creado que se hizo real. Creaba los gigantes porque creía, y no cabe la menor duda de la existencia real de Don Quijote de la Mancha. Pero ¿cree Augusto Pérez?

Lo curioso del caso de Augusto Pérez es que, a pesar de la serenidad con la que Unamuno justifica la existencia de los entes de ficción que han salido de la mano de otros, la existencia del protagonista de *Niebla* le sigue atormentando, incluso años después. Es un personaje que se le presenta en su sueños y con quien mantiene conversaciones varios años después de haber puesto punto y final a la obra que dio lugar a su existencia. Augusto Pérez existe, no solamente en *Niebla* sino que *existe* - sin más. Su existencia trasciende la obra, pero todavía no hemos definido cómo existe. De su querer ser no cabe duda. Su deseo de ser es tan fuerte que le lleva a rebelarse contra su autor para comprobar que existe, le hace que quer quitarse la vida para comprobar su existencia. Augusto muere, pero no queda claro si se suicida como se había propuesto o si le quita la vida su autor. El autor-narrador de la historia nos dice, posteriormente, que le había venido a la cabeza la idea de resucitarle, pero ya no puede resucitar a un personaje muerto, es decir que la existencia de Augusto Pérez ya no depende de él. Augusto intenta obrar, intenta quitarse la vida, pero no sabemos si lo consigue.

Por otra parte, la cuestión de la fe también poco apunta a una determinación tajante de la existencia de Augusto Pérez, porque su deseo de ser nace principalmente de la duda.

Busca pruebas para su existencia en las sentencias cartesianas, a las cuales nos hemos referido más arriba, y ninguna de ellas satisface los criterios de la realidad íntima unamuniana, de modo que podemos decir que el querer ser de Augusto es rotundo, pero ni el ser creador ni el ser creyente se cumplen en el personaje. No obstante, el querer ser de Augusto Pérez es tan fuerte que ni la falta de fe ni la falta de creación cuestionan su existencia. Unamuno dice en el *Prólogo* que la literatura española contemporánea está llena de personajes con gestos, tics y muletillas, todo tipo de características exteriores que les hacen parecer más realistas pero no más reales. No son personas porque en ningún momento se vacían, en ningún momento vacían su alma. “A un hombre de verdad se le descubre, se le crea, en un momento, en una frase, en un grito”, ²⁶⁵ dice en el *Prólogo*. Tal vez, el grito que le descubre a Augusto es el “quiero ser yo” que en la confrontación con Unamuno se convierte en un “quiero vivir”. Dos gritos despojados de realismo y empapados de realidad y del más sincero deseo de existir.

En *Cómo se hace una novela* Unamuno insiste en que toda novela es autobiográfica y que el novelista al crear una obra o un personaje se recrea a sí mismo. El mirarse en el espejo de la obra provoca agonía tanto para el lector como para el novelista lector, porque la lectura le revela la más dolorosa verdad que es la muerte, la novela siempre acaba igual que la vida. La novela es una muerte imaginada que tiene que provocar un sentimiento trágico de agonía. Pero es distinto el que sea autobiográfica la novela a que el ente de ficción sea el mismo que su autor. El pensador dice:

“...cuando mi Augusto Pérez gemía delante de mí –dentro de mí más bien–: “Es que yo quiero vivir, don Miguel, quiero vivir...” (...) sentía yo morirme.
 “¡Es que Augusto Pérez eres tú mismo!...” –se me dirá-. ¡Pero no! Una cosa es que todos mis personajes novelescos, que todos los agonistas que he creado los haya sacado de mi alma, de mi realidad íntima –que es todo un pueblo-, y otra cosa es que sean yo mismo. Porque, ¿quién soy yo mismo? ¿Quién es el que se firma Miguel de Unamuno? Pues...uno de mis personajes, una de mis criaturas, uno de mis agonistas. Y ese yo último e íntimo y supremo, ese yo trascendente –o inmanente-, ¿quién es? Dios lo sabe... Acaso Dios mismo...”²⁶⁶

La exclamación de Augusto hace que Unamuno sienta morirse, se vacía en el personaje y siente que se muere, pero no se muere, al menos no en ese mismo instante, sin embargo, se concientia de que va a morir. En el párrafo citado vemos que las dudas acerca de la existencia de Augusto Pérez no dejan de ser importantes para su autor. Si hemos definido la realidad íntima del hombre y el ser del hombre como un ser ideal y

²⁶⁵ *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, p.36.

²⁶⁶ *Ídem.*, p.35.

volitivo, como un querer ser que cree y crea, esto parece satisfacer el anhelo de conocer el yo que reúne todas estas cosas. Ese yo puro y desconocido sigue siendo un enigma que no intenta ni aspira a explicar el filósofo vasco. Los gritos reveladores de Augusto reclaman la existencia y la vida, mientras el grito que da a conocer a Unamuno es el “¿quién soy yo mismo?”.

Otra vez estamos ante una de las grandes preocupaciones de la filosofía española, la pregunta por el sujeto y el yo. En Gracián vimos que el *cogito* cartesiano no le servía como respuesta sino que engendrabamás preguntas porque no contestaba las dudas acerca de la existencia, por eso Andrenio se preguntaba estando todavía en la cueva: ¿Quién soy yo? ¿Quién me ha dado este ser y para qué? En la filosofía unamuniana la misma preocupación cobra voz en el “quiero ser yo” de Augusto y en el “¿quién soy yo mismo?” de Unamuno. Los dos filósofos españoles coinciden en varios puntos. Ambos se preocupan por la existencia del sujeto en el mundo, una existencia que apunta hacia la muerte de la que se intentan salvar. La vida se determina, siendo ésta sueño o no, por la eterna presencia de la muerte, y en ambos el proyecto filosófico es el proyecto del hombre que empieza con el nacimiento y que termina con la muerte, sin sumergirse en posibles explicaciones de lo que ocurrirá después. Por eso *El Criticón* es, como informa Gracián al lector, “el curso de tu vida en un discurso” y por eso *Niebla*, como toda novela, es el relato de la vida del autor, del personaje y del lector.

Pero los dos coinciden en otros aspectos. Coinciden en su preocupación por el lenguaje y la forma de su obra y filosofía, una preocupación lingüística que va más allá del intento de ocultar ideas que no estaban de acuerdo con las de la Iglesia católica, en el caso de Gracián, y más allá del intento de crear un estilo filosófico original, en el caso de Unamuno. Ambos ven en los géneros literarios grandes retos y posibilidades para el proyecto filosófico, por eso rechazan la doctrina y el discurso científico para crear un lenguaje simbólico por encima del uso uniforme de la razón. En lo que sigue vamos a ver cuáles son los retos del lenguaje en Unamuno.

7.5. Palabra, lenguaje, idea y novela

La novela le suministra a Miguel de Unamuno los remedios necesarios para poder llevar a cabo uno de sus proyectos fundamentales: el demostrar y re-vivir la existencia

humana en su verdad. El relato, la novela y el poema son los géneros más leales a la vida ya que se alejan del discurso científico a través del cual se suele transmitir la filosofía. El discurso filosófico-científico, el de las doctrinas filosóficas, inserta las ideas en el mundo racional, pero, como ya hemos visto, el mundo racional, el mundo de los realistas, está lejos de la realidad íntima del hombre y de la vida y, por eso, es necesario aplicar otro discurso para revelar la realidad y el verdadero ser del hombre. La novela es la elección obvia porque comparte con la vida misma factores imprescindibles como son la temporalidad y el fin, tanto que U. Jugo de la Raza piensa que va a morir al acabar el libro que está leyendo y aún así no puede dejarlo. Pero la novela idónea es una imposibilidad y Unamuno es consciente de ello. La novela idónea sería la novela que sale de la vida misma, que sale de la intuición. Sin embargo, toda articulación verbal pasa por un proceso de racionalización para poder ser publicada y comunicada. Unamuno avisa: “Lo que va a seguir no me ha salido de la razón, sino de la vida, aunque para transmitirlo tengo en cierto modo que racionalizarlo”. Se da cuenta de la necesidad de la razón igual que se da cuenta de la necesidad del mundo racional. La realidad íntima existe para nuestra conciencia, cada uno vivimos nuestra vida, y para expresarla se exige una conceptualización de la que ni siquiera dispone la novela. Unamuno es consciente de la dificultad de hacer público algo profundamente individual y personal, algo de lo que es difícil para la mayoría de los hombres llegar a una comprensión. La mayoría de los hombres no tiene verdadero saber de su existencia, para ello tienen que ordenarla en categorías que hacen posible conocer los modos del ser humano. Es decir que haría falta un lenguaje íntimo, de uso personal, para llegar a conocer la verdad de la existencia y los secretos del ser, pero ni siquiera la existencia de tal lenguaje asegura la comunicabilidad de la existencia, porque sigue siendo personal. Se ve, por lo tanto, obligado a hacer uso de la racionalización lingüística porque es el único medio común entre los hombres que le permite comunicar la existencia y la realidad íntima.

La producción escrita de Unamuno es amplia y variada, pero la producción que mejor ilustra su preocupación por la existencia humana y por su realidad son las novelas, al fin y al cabo todo es novela, como él mismo dice. La novela, a diferencia de la doctrina, exige una interpretación que involucra más aspectos del ser humano que la razón y el raciocinio. Tanto la imaginación y la creación como el goce, e incluso podríamos decir, la fe participan en la interpretación de un texto literario, es decir, el texto literario hace

que el lector ejerza todas las facultades de la conciencia para llegar a una comprensión del texto y de sí mismo.

Existe un claro paralelo entre el modo de aplicar la novela en Unamuno y la idea de la comunicación indirecta de Kierkegaard. Para Kierkegaard la interpretación indirecta hace nacer la idea en el lector en vez de imponérselo desde fuera. Lo consigue llevándolo de la mano y de mostrándole la verdad de la idea a través de una dialéctica socrática. Aplica el método socrático en un ambiente cristiano que intenta hacer comprender al lector la verdad de su existencia, es decir, de la existencia del lector mismo. Kierkegaard quiere hacer de la lectura un proceso personal y existencial, lo cual se logra mejor haciendo uso de las herramientas propias de un texto literario, como la ironía, la sátira, la alegoría o la identificación con un personaje. El lector tiene que hacer el texto suyo, sentirse de pleno sumergido al texto para poder reflexionar sobre él, sacar sus propias conclusiones y para hacer sus propias elecciones y elegir el camino correcto, el que para Kierkegaard era el camino cristiano.

De la admiración que sentía Unamuno por “el hermano” Kierkegaard no cabe duda, sin embargo, es más dudosa la influencia documentada del danés sobre el vasco. Se han hecho varios esfuerzos para señalar dicha influencia aunque parece tratarse más de una inspiración que de influencia. Varias de las ideas de Unamuno parecen sacadas de Kierkegaard y muchos de los conceptos claves en la filosofía de Unamuno son claramente buscados en la filosofía del danés, pero los transforma y los adapta a una filosofía mucho más dubitativa y mucho más nacionalista que su predecesor del norte de Europa. Kierkegaard tenía siempre clara y presente su convicción religiosa y brilla una luz protestante sobre su obra que, a pesar de tratar temas como la desesperación y el amor, nunca se apaga. En cambio, Unamuno sufre varias crisis religiosas, su infancia y la historia de su país le asienta en otro contexto del que le resulta difícil desprenderse, si es que lo intenta. Nos limitamos a señalar que son varios los conceptos que toma prestados Unamuno de Kierkegaard, por ejemplo, la idea de la desesperación como resultado de la conciencia de la relación entre mortalidad y eternidad que define el yo y el querer ser yo desesperadamente.²⁶⁷ Otras de las ideas unamunianas en las que resuena Kierkegaard son el diálogo y el estilo literario como vía de conocimiento, como camino al saber. Además de las ideas de Kierkegaard que pretenden poner en el centro de la

²⁶⁷ Søren A. Kierkegaard: “Sygdommen til døden” (La enfermedad hasta la muerte) *Vaerker i Udvalg, Bind II: Filosofien og Teologien* (Obras Selectas, Tomo II: El Filósofo y el Teólogo). Copenhague: Gyldendal, 1950, pp.240-292.

narración al lector para que éste se vea a sí mismo y para que conozca la naturaleza de su existencia personal e íntima, Unamuno incluye el goce como un remedio fundamental de la literatura, pero da un significado determinado al concepto, más allá del placer puro.

Sólo el que quiere ser o el que quiere no ser es capaz de gozar de una obra literaria, porque, como ya hemos dicho, sólo el que quiere ser o el que quiere no ser es capaz de crear y es bien sabido que “el que goza de una obra de arte es porque la crea en sí, la recrea y se recrea con ella”²⁶⁸. El lector crea la obra *en* sí y se recrea a sí mismo con ella. Es decir, el goce de una obra literaria se produce en la intimidad de lector, la lectura es personal y existencial porque aporta goce y el goce es un sentimiento, y el que siente vive. Unamuno hace referencia a Cervantes que en el prólogo de sus *Novelas ejemplares* habla de “horas de recreación”. La recreación nace del querer ser y está, además, vinculada al goce. La idea de gozar de una obra como resultado de la recreación personal va más allá de la idea tricotómica de *docere-delectare-movere* y se aproxima, en todo caso, a la idea del placer catártico descrito por Hans Robert Jauss. En Unamuno el goce es existencial y sentimental y, por ser así, la obra de arte que provoca goce, como también puede hacerlo una novela, está más cerca de comunicar la vida y la realidad íntima.

El lenguaje y la palabra son traicioneros por que son racionales y, como tal, alejados de la realidad íntima y de lo más real del hombre. Tal vez, a esto se refiere Orfeo cuando en el epílogo de *Niebla* dice que: “La lengua le sirve para mentir, inventar lo que no hay y confundirse.”²⁶⁹ La lengua sale de la razón y no alcanza a comunicar el verdadero ser del hombre. La novela, en cambio, provoca goce, sirve de ejemplo, posibilita la recreación porque nace de la imaginación y la fuerza del querer ser. La novela, a pesar de servirse de la palabra y de un lenguaje que siempre va a suponer una sistematización de algo que no es un sistema, hace que la vida palpite y se sienta en ella. La palabra sirve para mentir, pero la novela revela la verdad por otros medios, la revelación del ser no es lingüística, ni racional, sino sentimental. Es cuando uno se crea y se recrea en la obra, gozando y creyendo.

La idea del hombre lleva a Unamuno a formular sus preocupaciones y reflexiones existencialistas a través de la novela, por la sencilla razón de que le es imposible dar voz a una realidad íntima y creativa organizándola y convirtiéndola en una ciencia debido a

²⁶⁸ *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, p.33.

²⁶⁹ *Niebla*, p.297.

la complejidad de esta realidad y de su verdadero ser. Se añade, además, otra dificultad que hemos rozado brevemente: la interioridad y dificultad de concebir el saber. La interiorización del hombre parece conllevar una paradoja insuperable que curiosamente viene adjunta a la herencia filosófica de la que Unamuno quiere deshacerse, porque el menosprecio y desdén que siente frente al mundo racional, es decir, el mundo de los realistas, le hace querer cortar de manera tajante la relación entre interior e exterior. No obstante, este corte no se produce, tal vez, debido a las preguntas que Miguel de Unamuno se hace en la “Continuación” a *Cómo se hace una novela*: “¿De qué te serviría ganar el mundo si perdieras tu alma?” y “¿de qué te serviría ganar tu alma si perdieras el mundo?”²⁷⁰. Su forzado destierro de España le ha provocado desconsuelo y angustia existencial que revelan la imposibilidad de apartar del todo el yo del mundo. Sin embargo, la relación personaje-mundo, en muchos de sus relatos, es más un intento de hacer corresponder el mundo exterior con el mundo interior como, por ejemplo, en el caso de *Dos madres* donde Raquel convierte su deseo imposible de ser madre en un proyecto vital que involucra a varias personas o en *El marqués de Lumbría*²⁷¹ donde Carolina hace que el mundo exterior corresponda a su determinación de hacer a su hijo Marqués. El deseo, la fuerza y la determinación son el centro no sólo de los personajes sino que vienen a ser el centro del mundo que les rodea también.

En el caso de *Niebla* la relación personaje-mundo no sufre las mismas alteraciones y la frontera entre interior y exterior es más borrosa, pero esto sólo hace hincapié en una de las fundamentales ideas de Unamuno: Todas las dudas, todos los acontecimientos, todas las revelaciones del ser y de la verdad se producen ante alguien o en alguien. Ello no ha de entenderse como un relativismo cognoscitivo, sino como los comienzos del problema al que se va a enfrentar la ontología y la epistemología con la entrada en escena de Heidegger y la hermeneútica. La fenomenología de Husserl deja el hueco inevitable entre la descripción de esencias, es decir, lo universal y lo intemporal, y lo individual y el acontecer en el tiempo. Por eso Heidegger enfatiza que tal descripción es interpretación e inserta, así, el sujeto interpretativo en la cumbre de la existencia. Todo lo que es descripción de fenómenos es interpretación y la interpretación se apoya en varios factores que se podría definir como el entorno (*Sorge*) de ella, pero, esencialmente, la existencia es personal y la interpretación viene a ser también personal. Unamuno no llega a refinar sus especulaciones tanto, pero sí es cierto que empieza a

²⁷⁰ *Cómo se hace una novela*, p.225.

²⁷¹ Los dos relatos están incluidos en *Tres novelas ejemplares y un prólogo*.

comprender la existencia como individual e íntima, es algo que le ocurre a alguien, lo cual le provoca la interiorización del concepto de la realidad y lo que le lleva a expresar y enseñar su filosofía a través de la novela.

No pregunta qué es la novela, como preguntaba Ricoeur qué es el texto, sino que estudia cómo se hace una novela porque es la única manera de decir algo sobre la vida sin crear una vida sistemática y lógica que no concuerda con la existencia y la vida misma. Tampoco pregunta como Iser qué hace la novela, porque en el fondo sería lo mismo que preguntar qué hace la vida. Unamuno se sitúa en la línea de Kierkegaard quien aboga por la comunicación indirecta para conseguir una comunicación y una reflexión personal y existencial. La novela es para Unamuno aquella racionalización de la vida que transmite más de su esencia y de su realidad sin convertirla en ciencia y sin olvidarse de la existencia del lector. Como cualquier obra de arte, la novela incentiva el goce, la imaginación, la reflexión y la concienciación, aunque esto mismo se articule como duda más que como certeza.

7.6. Imaginación y sentimiento

“Es inútil darle vueltas. Nuestro don es ante todo un don literario, y todo aquí, incluso la filosofía, se convierte en literatura. Nuestros filósofos, a partir de Séneca, son los que en Francia llaman moralistas. Y si alguna metafísica española tenemos es la mística, y la mística es metafísica imaginativa y sentimental.”²⁷²

La filosofía se convierte en literatura como la vida se convierte en novela o en novela. La novela comienza siendo una manifestación de la conciencia y esa conciencia se revela en el acto de la escritura no antes, hecho que Unamuno subraya varias veces al advertir que “lo que viene a continuación me ha salido de la vida” o que “ha ido saliendo de mis manos en una casi improvisación”²⁷³. Por eso la novela no ha de entenderse como el libro del mundo que refleja una racionalidad y progresión premeditada sino como la vida misma, fijada en papel y alejada en su esencia de la razón, de la que, sin embargo, se tiene que hacer uso para comunicarse.

²⁷² Unamuno, Miguel de: “Sobre la tumba de Costa. A la más clara memoria de un espíritu sincero” publicado en *Ensayos, Tomo 7*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1918, pp.208-209.

²⁷³ *Del sentimiento trágico de la vida*, p.267.

Carlos Alex Longhurst dice en su artículo “Teoría de la novela en Unamuno. De *Niebla* a *Don Sandalio*”²⁷⁴ que el autor vierte su conciencia sobre las páginas del libro y se descubre a sí mismo. La experiencia de la escritura no es separable de la experiencia de la lectura, sino que están más bien relacionadas. El lector es depositario de las convenciones de la lectura, pero el escritor crea nuevas convenciones para leer. El lector estructura el texto y el texto manipula al lector. Según Longhurst, la novela por ser una forma lingüística y, por lo tanto, inestable, carece de sentido transcendental, es una búsqueda de sentido. Esta búsqueda se condensa en la actuación de los personajes y en la búsqueda del escritor y del lector, pero Longhurst se olvida del sentido especular que tiene la novela, justamente por ser inestable es transcendental. En su afán de buscar una teoría de la novela unamuniana se olvida de que sería tan complicado y complejo como buscar una teoría de la vida. No se puede buscar sentido a las novelas de Unamuno observando sino haciendo y re-creando. Ni Unamuno mismo encontraba una teoría para su novela, de hecho, se oponía a las reglas convencionales y genéricas de un texto de manera explícita al crear la novela y, por la misma razón, contaba *cómo* hacer una novela y no *qué* es una novela. Longhurst tiene razón en cuanto al contenido o mensaje de la novela unamuniana: es una búsqueda de sentido, pero su estructura también lo es. La novela busca sentido a nivel de forma y a nivel de contenido. Por eso, buscar una teoría para la novela unamuniana es teorizar aquello que no es una teoría, en todo caso, la teoría surgiría de la creación y del acontecer.

A la búsqueda de sentido que, a nuestro parecer, también es una exploración de la conciencia, se tienen que añadir la imaginación y el sentimiento los cuales, como hemos venido destacando hasta ahora, son facultades primordiales para el hombre y para la novela, tanto como para la metafísica.

Orfeo dice en el epílogo de *Niebla* que el hombre al poner nombre a las cosas se olvida de la esencia de la cosa; cuando pone nombre a algo se olvida de este algo. De modo que el hombre como ser lingüístico vive alejado de lo que realmente es el mundo y la realidad. Unamuno pretende con la novela deshacerse de la convención lingüística de la escritura y quiere convertir la lectura en una tarea filosófica y esto se hace mejor con la literatura o con la poesía. Por eso no es menosprecio, sino todo lo contrario, lo que siente al reconocer la filosofía española como literatura, porque es el modo más cercano a la vida misma que una comunicación o mediación de ella puede llegar. Los adjetivos

²⁷⁴ Publicado en *Miguel de Unamuno, Estudios sobre su obra*. I. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2003, pp.139-153.

que pone a la metafísica en el pasaje antes citado, “una metafísica imaginativa y sentimental”, ponen además énfasis sobre los aspectos más importantes del ser del hombre. La imaginación es un pensar y como tal se puede dudar de ella, pero es una fuerza que sale de la creatividad humana y, por eso, es una articulación vital del hombre, es lo más cerca que llegamos a estar de una vitalización de la razón, y ¿dónde mejor se efectúa esto que en el arte?

El enunciado de Orfeo sobre la palabra como un nombre que se pone a algo para después olvidarse de este algo es una idea parecida a la que presenta Nietzsche en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, a la que hicimos referencia en otro capítulo. Para Nietzsche el lenguaje, el concepto, está basado en una mentira de cuya naturaleza nos hemos olvidado. El lenguaje es una creación artificial y superficial que nunca llegará a la cosa en sí, pero que nos es útil para poder juzgar entre verdad y mentira. Las verdades son, según Nietzsche, ilusiones que en un principio se fundaron sobre las metáforas para después construir un lenguaje legislativo para facilitar nuestro paso por el mundo. Sin embargo, fue la imaginación la que creó las metáforas originales lo cual, a pesar de contribuir a la mentira, supone la existencia de una fuerza creativa en el hombre. El lenguaje no transmite la verdadera esencia de la cosa, de ese algo que denominamos con un nombre, sino que construye una verdad en la que podemos basar nuestra ciencia, de modo que ésta también es mentira. El lenguaje no es más que un andamio de mentiras en el que apoyarnos. Unamuno no llega a denominar el lenguaje como mentira, pero sí encuentra en él un obstáculo a la hora de expresar sus ideas que nacen en lo más hondo del ser.

Como vimos en el capítulo mencionado, Nietzsche tiene que buscar el conocimiento en el arte, porque es donde ahora se articula la imaginación o la fuerza creativa que en un comienzo creó el lenguaje. Tal y como creó los fundamentos de la ciencia, la imaginación ejerce ahora su dominio en el campo de las artes, pero creando una ilusión consciente que, al ser así, arroja luz sobre el mundo y busca nuevos alcances y abismos en el ser.

Para Unamuno la novela en tanto creación artística es la mejor forma de expresión, por las razones que hemos destacado aquí y que en gran medida se hacen eco de las ideas que hemos presentado en la primera parte de esta tesis; la obra literaria, el relato, cuenta con varias vías de comprensión y de conocimiento que abarcan desde el goce hasta la imaginación lo que la sitúa en la cuñbre de la epistemología y de la ontología. Se aleja de la racionalización lingüística en la medida en la que esto sea posible y se aproxima al

pensar intuitivo que tanto para Nietzsche como para Unamuno es un modo de conocer privilegiado, y ello para Unamuno equivale a aproximarse a la verdad y a la vida misma.

Capítulo 8:

Comentario concluyente

No hemos querido insertar a Miguel de Unamuno en la historia de la filosofía ni hacer encajar su pensamiento con una evolución histórica determinada. Meramente, hemos querido analizar *Niebla* como una obra filosófica y determinar cuáles son las ideas e inquietudes que la obra refleja. Esto nos ha llevado desde la evolución de Augusto Pérez en particular hasta la gran pregunta por la existencia, incluida la pregunta por la existencia del autor, del lector y del hombre en general. Hemos visto cómo Unamuno desde el primer momento se opone a cualquier denominación genérica de su obra y con el motivo de confundir para no confundirse borra la distinción entre realidad y ficción para insertar al lector en la historia y hacerle partícipe en la obra. La distinción formal entre prólogo y argumento desaparece debido al prologuista que también está incluido en el argumento y debido al autor que se incluye a sí mismo en la ficción. Además, la obra incluye su propia metateoría, de modo que no sólo apunta a una reflexión relacionada con la existencia del ente de ficción y del supuesto ser real (el hombre), sino que incluye una propuesta a una meta-filosofía que contempla el *cómo* filosofar y el *cómo* hacer pública la filosofía a través de algo tan poco vital como el lenguaje.

Niebla nos ha propuesto un juego de espejos en los que mirarnos para comprendernos mejor, de modo que la verdadera pregunta del texto llega a ser la pregunta por la existencia del lector y no del protagonista ni del autor exclusivamente. La evolución que atraviesa Augusto le lleva primero a preguntarse por su propia existencia y después a contagiar su duda a su autor, si no fue al revés.

Unamuno crea a Augusto pero *Niebla* es un ejemplo de cómo cada ente de ficción creado por alguien siempre conserva algo de ese alguien. El ente de ficción es un aspecto de su autor, igual que la novela es autobiográfica. Unamuno se propuso crear un anti-personaje que le serviría de reafirmación para su propio yo, pero su duda personal y existencial, la pregunta que le perturba al filósofo a lo largo de toda su actividad literaria y filosófica, acaba perturbando a su personaje también. El grito de Augusto, en cierta

media, también es su grito personal. El “ ¿quiere ser yo?” de Augusto se traduce en el “¿quién soy yo?” de Unamuno años después, son dos aspectos de la misma duda.

Por consiguiente, además de ser un espejo de existencias, *Niebla* es una pregunta y ésta es justamente la naturaleza de la filosofía de Unamuno y no menos importante de su modo de filosofar.

En *Cómo se hace una novela* explica la dificultad e imposibilidad de hacer una filosofía sistemática si esta filosofía se quiere ocupar de la vida. La vida no se reduce a la razón y, por lo tanto, debe huir de la racionalización sistemática de sus ideas. Esto sólo tiene una solución: la novela. La novela no es un mecanismo sino un organismo, es algo vivo que cambia y que se recrea en cada lectura. Leer una novela es vivirla o re-vivirla, dice Unamuno, porque sólo la novela ahonda en las honduras del ser, no porque explica la existencia o el verdadero ser del hombre, sino porque invita al lector a participar en una reflexión acerca de su propia existencia.

La definición unamuniana de la realidad íntima del hombre y el querer ser como la fuerza fundamental del ser humano le aportan ciertas dificultades a la hora de comunicar dicha realidad y dicha fuerza. Porque el discurso filosófico-científico (doctrinal) obedece a la racionalización lingüística convencional que ejerce en el campo de la ciencia y que presupone la fidelidad del lenguaje, es decir, aplica el lenguaje en sentido nominal lo cual es imposible en la filosofía de Unamuno. El lenguaje no corresponde a la realidad íntima del hombre, sino que la lengua le sirve al hombre para mentir, como dice Orfeo en la *Oración por modo de epílogo* a *Niebla*. Sin embargo, con la novela la mentira parece disminuir, porque la novela o la novela va tras la diferencia, no quiere decir las cosas como son, lo que equivaldría a imponérselas al lector, sino que quiere abrir un espacio de reflexión en el que puede entrar el lector y reflexionar él mismo y re-crearse, es decir, ejercer su deseo de ser. Sólo así se posibilita un acercamiento a la realidad íntima del hombre, porque la novela es una pregunta que el lector a leerla se hace a sí mismo y de este modo, en vez de explicarle al lector cómo es su vida, el texto le pregunta y hace que el lector reflexione con el texto. La novela entra, de este modo, en dialéctica con el hombre y hace que el espacio de reflexión sea personal y propio del lector, de modo que aquello que trata la novela no es la vida del autor, ni la del personaje principal, sino la del lector.

La novela, y en este estudio hemos tomado *Niebla* como ejemplo, es el auto-reflejo de quien la escribe y de quien la lee, porque en vez de intentar corresponder a la realidad, lo cual es imposible debido a lo irracional de la vida misma, la novela es una estructura

que, tal como la aplica Unamuno, carece de teoría y de lógica, sino que surge en el momento, de la intuición, o como dice él: de la vida misma. El lector interpreta el texto y comprende que el universo o la situación de Augusto Pérez también es la suya y la de otro lector y de otro lector y de otro y de otro, es algo general. De este modo, el lector se convierte en el vínculo entre lo particular y lo universal, aquello que es de otro se reproduce en su interior y se convierte en suyo, en algo personal.

Milan Kundera dice en *El arte de la Novela* que el novelista no es ni “historiador ni profeta: es explorador de la existencia”, a esto habría que añadir, en el caso de Miguel de Unamuno, que el lector también lo es. Porque no sólo se convierte el escritor en lector cuando se lee a sí mismo, sino que el lector, al participar en el espacio de reflexión abierto por el texto, explora por sí mismo y a sí mismo. Pero, como decimos en el capítulo anterior, lo que da pie a la exploración no es solamente el mensaje del texto sino éste junto a la estructura y la composición. Porque en *Niebla*, Unamuno, por un lado, crea una situación conflictiva que incluye a Augusto y que traslada el acento, a lo largo de la narración, al lector para ponerle al lector en el centro de la narración y en el centro de la situación conflictiva y, de este modo, convierte la pregunta por la existencia en una pregunta generalizada, en la pregunta por la existencia del lector más que por la existencia del protagonista. Pero, por otro lado, la estructura del texto suspende los géneros convencionales, confunde realidad con ficción de modo que también la forma explora, y justamente la forma es clave para el estudio y la comprensión de la actividad literaria y filosófica de Unamuno.

Las inquietudes existenciales de Unamuno, que en cierta medida eran las que provocaban su rebeldía contra la dictadura de la razón en la filosofía europea, no sólo se reflejan en sus ensayos y en sus escritos filosóficos, aunque esta distinción a estas alturas nos parece un tanto forzada, sino también en sus escritos literarios y en éstos el reflejo de dicha inquietud es doble, porque va a través de la forma y del contenido. De esta manera una novela o un texto literario ofrece la pregunta por la vida y la filosofía de la vida a varios niveles. En Gracián vimos que la alegoría de la vida era la única manera de comunicar el complejo peregrinaje que era *El Criticón*, sin que entraran la forma y el contenido en conflicto. La alegoría era para Gracián el único modo leal a la visión del mundo personal suya, la única manera de comunicar esta visión y reproducirla en la mente del lector. En Unamuno la forma también es leal al contenido del texto pero en otro sentido, justamente porque produce la misma duda y la misma pregunta que el contenido, pero sin fusionarse con él. La doble composición que hemos

analizado produce el eco de la pregunta. El ¿Qué es existir?, que pronuncia Augusto y que expresa la duda existencial a nivel de l mensaje o contenido, se reproduce en el estilo confuso de la composición. No sabemos donde termina la ficción y donde empieza la realidad, no sabemos quién es ente de ficción, ¿Unamuno o Augusto? ¿Ambos? No sabemos quién existe, ni siquiera sabemos si existimos nosotros mismos. Ricoeur nos decía que el estilo era lo que individualizaba la obra y que el autor era el que introducía el estilo en la obra, de modo que la estilización era el verdadero sello del autor. *Niebla* nos propone un ejemplo idóneo de esta idea, porque el estilo de la obra no sólo refleja las inquietudes más íntimas de Miguel de Unamuno, sino que él mismo da a entender que el proceso de escritura le ha salido de manera espontánea, intuitivamente, sin pasar por un proceso de racionalización, ha surgido como de la vida misma, y curiosamente el estilo confuso se convierte simplemente en otra forma de expresar la misma inquietud.

En *Niebla* lo que dice y lo que expresa la obra es lo mismo, la duda que transmite es la misma, pero por dos vías distintas. En *El Criticón* forma y contenido contribuyen a la totalidad del texto en igual medida, mientras en *Niebla* no llegan a fusionarse aunque sí preguntan lo mismo y exploran lo mismo, ese el modo particular de filosofar de Miguel de Unamuno, al menos en *Niebla* y en *Cómo se hace una novela*, es decirlo y expresarlo.

Capítulo 9:

Hasta aquí...

Hasta aquí nos lleva el estudio de los discursos y de los ejemplos. Desde un punto de vista teórico hemos querido determinar cuál es la posibilidad del texto literario, en primer lugar narrativo, frente al discurso filosófico. A la luz de la teoría recopilada y comentada en la primera parte hemos estudiado la obra de Baltasar Gracián y la obra de Miguel de Unamuno para poner de ejemplo a dos filósofos españoles que juegan con y utilizan los recursos literarios en su filosofía.

Gracián y Unamuno tiene en común varios intereses de carácter filosófico pero lo que más les une es su modo de filosofar. Ambos se oponen al concepto de la razón que ha sido el principal conductor de la filosofía europea desde Descartes y ambos filosofan desde el lenguaje. ¿Qué quiere decir filosofar desde el lenguaje?

Los filósofos de la Antigüedad tacharían esta idea, o podríamos llamarla “técnica”, de sofismo, pero nuestra investigación ha revelado que detrás de este modo de acercarse a la filosofía se halla una preocupación profunda por el sujeto y por la epistemología o el modo de conocer.

Unamuno dice, como hemos citado en otro lugar, que es inútil negarlo, la filosofía española es literatura, y que “nuestro don es ante todo literario”, y Gracián inventa la agudeza de arteificio como una disciplina que “no tiene casa fija” sino que abarca todos los campos de la filosofía. La agudeza se distingue por ser una disciplina que no se ocupa del método racional o científico sino de cómo expresar el resultado, es decir, no busca saber nuevo sino que aspira a formular y expresar el saber de modo conciso y bello. Esto lleva a una larga y detenida reflexión acerca del sujeto y del ingenio que en última instancia tiene como resultado la publicación de *El Criticón*. Lo que en principio parece ser un tratado de conceptismo se convierte en un tratado filosófico que da pautas a una definición del ingenio y al cómo de la filosofía. *Agudeza y arte de ingenio* es, según hemos argumentado en esta tesis, clave para una interpretación de *El Criticón*.

Tanto Gracián como Unamuno ven en el lenguaje y en la mediación de la filosofía un desafío que se convierte en el núcleo de su filosofía. Porque la filosofía de ambos es una filosofía existencialista que se preocupa por la existencia del sujeto y no por una definición metafísica del ser. Gracián estudia, en *El Criticón*, la existencia del hombre y la posibilidad para ella y, como una parte imprescindible de la existencia humana, se presenta el aspecto lingüístico. Por eso tiene que ocuparse del lenguaje, porque también viene a ser el modo de estudiar el ingenio. No rechaza el concepto de la razón, pero los aspectos del hombre que verdaderamente le preocupan e interesan son el juicio y el ingenio, porque son los aspectos que insertan al hombre en el mundo en vez de alejarle de él y lo hacen, en gran medida, a través del lenguaje. La preocupación por el lenguaje, necesariamente, tiene que llevar a una reflexión acerca de la filosofía como disciplina lingüística y por cómo expresarla y formularla. Para eso sirve la agudeza. Si Descartes buscaba un método lógico y una racionalidad para el desarrollo de su filosofía desde el interior, un modelo para el desarrollo ideológico de su filosofía, Gracián acepta que hay pensamiento, hay actividad del ingenio y lo que le preocupa es cómo hacer encajar esta filosofía con el lenguaje. El lenguaje es aquello de lo que se sirve el ingenio para darse a conocer en el mundo y ocupa por lo tanto una posición privilegiada en la filosofía de Gracián.

Cuando Blumemberg se propone hacer una metaforología como consecuencia de la evolución de los conceptos y metáforas aplicados en la filosofía sigue, sin saberlo, la línea de la investigación iniciada con Gracián. Toma el lenguaje como punto de partida para su filosofía y quiere estudiar cómo se ha aproximado históricamente a la pregunta por la verdad, lo mismo que le interesaba a Gracián. Las preguntas son: ¿Cómo se manifiesta la verdad? ¿Cómo la describimos?, y aquí el lenguaje es clave, como también lo era en Gadamer.

Las preguntas que se ha hecho la filosofía actual por el papel del lenguaje en relación con el desarrollo de teorías filosóficas ya las estaba tratando Gracián siglos atrás. La solución para el español fue introducirse en lo que entonces era y que todavía es el campo de la literatura, de modo que se salió del enfoque de la historia de la filosofía y se le olvidó, al menos al Gracián de *El Criticón*. Sólo permaneció en los libros de la historia de la filosofía moral europea el Gracián de *Oráculo manual*.

Gracián busca la verdad en la vida y éste es otro de los intereses que comparte con Unamuno, aunque Unamuno da la vuelta a la idea. El vasco dice que hay que buscar la vida en la verdad, porque es la manera de elevar nuestro espíritu y no convertir, como

hace la ciencia, la verdad en dogmas y conceptos rígidos. La verdad es y siempre debe ser viva y no debe convertirse en una cosa muerta ²⁷⁵. Insertarse en una tradición científica sería convertir la filosofía en algo muerto, lo cual sería traicionar la idea misma de la filosofía de Unamuno. Por eso busca refugio en la novela, porque es la única manera de tratar la vida misma y la verdad de la vida sin que ello se convierta en algo muerto y dogmático.

“Pensar es hablar consigo mismo” dice Unamuno en *Del sentimiento trágico de la vida*, pero el lenguaje, a diferencia de la idea defendida por Gracián, no es innato, brota del exterior y de ello saca Unamuno la conclusión que la razón es común y social. Sin embargo, el lenguaje es también para Unamuno la condición del pensar y de la filosofía, y como tal debe prestar especial atención a cómo expresar su filosofía.

En los dos filósofos se muestra claramente un interés por el aspecto lingüístico de la filosofía que se traduce en dos modos de filosofar. Las reflexiones acerca de cómo filosofar se convierten en la pregunta por cómo compartir y hacer públicas las ideas filosóficas. Una pregunta que en ambos les lleva a la literatura. Una literatura que, a nuestro modo de ver, no está demasiado alejada de la filosofía y cuya fuerza cognoscitiva esperamos haber justificado aquí para de este modo insertar *El Criticón* y *Niebla* en el campo de la filosofía.

Como Gracián y Unamuno pueden haber otros ejemplos de un acercamiento a la filosofía desde su expresión lingüística en vez de desde la razón, un acercamiento que quizás ha sido más pronunciado en España que en el resto de Europa, aunque Giambattista Vico desde Italia intentó crear una ciencia nueva que también quiso revolucionar la tradición establecida. Habrá que estudiar más casos, únicamente esperamos haber abierto el camino aquí.

²⁷⁵ Unamuno, Miguel de: “Verdad y vida”. *Mi Religión y otros ensayos breves*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

Resumen / Abstract

Literary discourse and philosophical discourse in Spanish literature

- Baltasar Gracián and Miguel de Unamuno: two modes of philosophy

This investigation was motivated by the wondering and strangeness caused by the fact that a literary text provokes a different feeling and closeness to the text than a philosophical text.

An additional observation regarding the fact that Spain, a country with an enormous and tremendously rich literary inheritance, has been left out of most books concerning history of European philosophy gives way to the thesis that the philosophical evolution in Spain has taken a path different from the rest of Europe.

It seems paradoxical that a philosophical text that seeks to talk about the world in which the reader exists, nevertheless, maintains the gap between the reader and the text, and doesn't include the reader in its textual universe. This gap, however, is closed by the literary text.

These observations and ideas cause for an examination of the two discourses in order to determine wherein the main differences lie. An analysis of the text at a hermeneutical level presents the text as an opening towards an ontological understanding of human existence, but without considering the literary gender of the text. Paul Ricoeur defines the ontological possibilities of structure and style, but doesn't consider the aesthetic elements of a literary text. Hans-Georg Gadamer takes us through the speculative nature of language and reveals the primacy of language as an inherent aspect of any experience and thought. This is also the first step towards an ontological understanding of the poetic word as a representation of *Dasein* at its purest.

The poetic word includes an inevitable aesthetic experience, which it shares with the literary discourse. The investigation of Hans Robert Jaus reveals that the aesthetic experience is what sets free the reader and enables him to use his imagination freely and independently, he does so as *the implied reader*, which is the reader's function in the literary text, analysed by Wolfgang Iser. The implied reader is also the co-creator of the text, which includes him in the text as more than a mere spectator or *perceiver* of information.

The phenomenological investigation of the imaginary and the imagination carried out by Jean-Paul Sartre reveals that imagination is consciousness when this acts freely and is a result of the transcendental structure of consciousness. This means that the reader of a literary text acts out his consciousness at a higher level than the reader of a scientific or philosophical text.

This also shows that the literary text appeals to the reader at a different level than the philosophical text. It demands an active participation in the text on behalf of the reader, as co-creator and implied reader. As a result of the aesthetic experience, which any literary text includes, it is able to appeal to the emotions and affections of the reader rather than exclusively to reason, and so it holds a more complete structure of appeal (*Appelstruktur*), which makes it possible to overcome the gap between reader and text, a gap which the philosophical text is unable to close.

Having defined the cognitive value of the literary text, we are able to include in the history of philosophy texts that we usually abandon to literature, this is the case of *El Criticón* by Baltasar Gracián and *Niebla* by Miguel de Unamuno. A thorough analysis of these two works shows that they are the results of a detailed reflection and interest in how to philosophise and, not least, how to mediate and publish philosophy.

It seems that where the rest of Europe followed the footsteps of Descartes and practised philosophy as a scientific discipline, in Spain the tendency has been to unite philosophy and language and ultimately philosophy and literature. Whereas Descartes defined a logical speculative method as a pattern for philosophical practice, Gracián defined *Agudeza* (insight or sharpness) that joined philosophy and language. As a result the literary discourse became the ideal articulation of ideas as it applies language as more than a mere tool but as a method.

Unamuno describes the novel as the only way to publish his philosophy, since it is the only linguistic formula to what is impossible to say with words, because the novel is a linguistic expression of life, and life is a fundamental condition in the philosophy of Unamuno.

Traducciones / Translations

Literary discourse and philosophical discourse in Spanish literature - Baltasar Gracián and Miguel de Unamuno: two modes of philosophy

(Titles are kept in Spanish)

Chapter 8 (Part I):

Conclusion

The objective of this investigation has been to study the interpretation of a text in order to define the difference between a literary and a philosophical text. Throughout the investigation one main problem has repeatedly presented itself: the relation between text and world, and we have tried to shed light on this from different perspectives.

Another decisive point has turned out to be the reader's role and function in relation to the comprehension and reception of the text. Our starting point was what we consider to be the most general level: text or writing without taking into consideration the literary genre. This gave us the opportunity to treat the text from a hermeneutical point of view and to insert the text in the philosophical hermeneutics. The analysis carried out by Ricoeur revealed the text as an exterior articulation of the interior of man and, as such, our access to the soul. This exterior articulation is also a way of objectifying and making concrete what is a subjective matter, and consistently makes it possible to communicate the subjective and turn it into an object of investigation. Ricoeur analyses the semiotic and the semantic structures of the text but always as subordinate aspects of hermeneutics. He doesn't consider the theoretical-linguistic aspects of the text, but focuses on the text as the ontological testimony of man. In his hermeneutics, he includes several fields of the humanistic sciences such as: historicity, psychology, anthropology and culture, and by doing so he is able to define the epistemological condition of man, but without arriving at a conclusive and metaphysical definition of man's being. He approaches being from a practical point of view, from the condition of existence, but without treating the problem as a metaphysical question.

It seems that ever since Martin Heidegger asked What is metaphysics? and argued that metaphysics, until then, had been treated not as pure being but as an existent being, and later defined being of man as exactly that: a being that exists, a being that *is* in a world, a *Dasein*, the ontological comprehension of man has focused on this idea and has been mainly concerned with existence rather than an idea of a pure being of man. Martin Heidegger's influence is unquestionable and the twentieth century metaphysics carries his trademark. Ricoeur and Gadamer also inherit the *Dasein* and their hermeneutics are in large extent based on a reciprocal relation between subject and object.

The starting point of this investigation was the fundamental idea that it is a paradox that the philosophical text, whose primary objective is to treat the world in which the reader exists, presents itself as an object in front of the reader, maintaining the difference between subject (reader) and object (text). The philosophical-scientific text or the doctrine presents itself as a finished and closed unity, it is a statement in which the reader does not participate actively, at least not in the creative process. He doesn't participate in the making of the text, but only in the interpretation and de-codification.

Gadamer and Ricoeur proposed that the text, independently of literary genre, is a linguistic structure that reveals and creates the possibility of understanding and recognising our ontological condition. In Ricoeur this came into being so because of the linguistic structure, the textual composition and style reveal man and world, and in Gadamer the key issue is the language, since the speculative nature of language is an articulation of the immanent truth. The text is a linguistic configuration with which the reader dialogues and, as so, it is a written fixation of a truth and at the same time our only way of accessing truth. The speculative nature of the language that constitutes the text is both the truth and our method of accessing truth, because language is our only way of getting nearer an understanding of being, since it includes being in its interior construction.

Ricoeur argues that language and text are means by which we can access our interior, but Gadamer takes the idea one step further and claims that language is both the mediation of being as being in itself, because all experiences are linguistics. He maintains that our way of thinking is linguistic, language is what sheds light on the idea, and without light our consciousness is unable to see the idea and consistently unaware or not conscious of it. The speculative language defined by Gadamer is both being and the presentation of being, it is an indifferent distinction, a unity of difference, without becoming a fusion. The expression or articulation of a thing is an inherent aspect of the

thing itself, and if this is the case, the text is not an exterior expression or objectifying of the interior, but the articulation of its own self.

Poetry and literature are according to Gadamer proximate to art because they include an aesthetic aspect foreign to or at least less important in a didactic or scientific text. For this reason the poetic word is the word in its speculative essence, because it is and it represents beauty; the aesthetic experience is not different from what it expresses. The poetic word expresses *Dasein* because it is *Dasein*.

Ricoeur assigns hermeneutical primacy to the text, but even though the text proves to be our access to the interior of man and to our own self, he still inserts the text in the empirical world as a manipulable object. The text is part of the *Lebenswelt* at the same level as the reader is, it assists the reader on his way towards epistemological insight and creates the opportunity to get a glimpse of truth, but in spite of admitting that the reader contributes to the interpretation of a text this contribution is not creative, as it is in Iser. The reader is not absorbed by the text, but his function is limited to being the link between text and world. The relation between reader and text is a situation of dialectics between two equal components.

In the process of writing the didactic and scientific texts turns into a concrete reality as a result of its intention of being real, while the unreal only reveals itself in a literary text or in a work of art, since none of these pretend to be real. The literary text demands an active and creative participation on behalf of the reader in order to be fulfilled and completed. To do so the use of the imagination is necessary. The literary text activates the imagination and the imaginary due to its being unreal, i.e., a creation with no intention of being real. The creation in the literary text is an unreality and to capture and understand the unreal the imagination is necessary.

The reader's role in relation to the contents of a scientific text is limited to a comparison between what the text says and the external world. The reader determines the probability of the text. He interprets and understands, but he doesn't contribute to the artistic creation of the text. However, the reader of a literary text holds a different function: that of the co-creator and the implied reader, as Wolfgang Iser suggests. Ricoeur and Gadamer argue that all textual comprehension is the result of interpretation, and the reader always contributes to the interpretation. Consequently, the testimony of the reader will always be included in the text in the same way as the testimony of the author and of the surrounding world are included in the composition and style of the text. According to the two hermeneutics, the reader opens up to the text and makes a

fusion of horizons possible, but, nevertheless, the reader is never included in the "interior", in the internal universe of the text. While the reading process, at a hermeneutical level, demands the participation of the reader in the processes of interpretation and de-codification of the text, the process of reading and understanding of a literary text is far more complex.

We could say that the philosophical text, as for holding a didactic function, is dissolved as soon as it is understood. The philosophical text is the linguistic fixation of an idea, but the linguistic aspect is a mere tool that conceptualises the ideological background. When we have understood what the text wants to say, the *how*, the manner in which it is said disappears or withdraws to a subordinate level. But in a literary text the style or the aesthetic elements don't diminish when the text has been interpreted and understood and when the idea of the text has been discovered, it is part of the very same being of the text.

Ricoeur claims that a text uses both form and content to express itself. On one hand, the intention of the text, the theme or idea that the author included intentionally in the writing comes to light through the content and, on the other hand, the context, the author's condition of existence is included spontaneously in the writing process as an event. The statement is what the text wants to say and the structure is what it expresses without wanting. The statement is perceived and understood directly and only depends on the language to come into being. It is interpreted and understood as any other situation of communication, whereas the interpretation and consistent comprehension of the structure and style requires analysis and abstraction in order to be revealed. In order to comprehend the testimony included in the linguistic structure of the text a long methodological process is required, and in this process the ontological status of man (reader and author) as well as their existence is revealed. But this process appeals only to reason. It doesn't include neither emotions nor affections, it solely appeals to one aspect of man.

Nevertheless, man does possess inclinations outside the rational structure of the mental scheme and these inclinations also bring about knowledge and also contain cognitive value. These are the values that Hans Robert Jauss includes in his studies of the literary work as cause of aesthetic experiences. Here the text appeals to the reader at another level and includes elements that the reader perceives in a way that is not exclusively rational. The aesthetic experience accompanies, according to Jauss, the literary reading

and it creates an appeal structure (*Appelstruktur*) that appeals to the reader and connects with him in two different ways: as content or statement and as aesthetic object.

However, it is not only the impact or effect that the text has on its reader what changes with the literary genre, the reception of the reader also changes (Jauss distinguishes between “effect” as being that caused by the text and “reception” as being caused by the reader). We could say that the reader’s attitude towards the text changes according to his function, whether he is “reader-perceiver of information” or if he is co-creator.

The encounter between text and reader is, says Jauss, a union of expectations. The expectations that the text includes in its internal structure (intraliterary expectations) and the expectations held by the reader and caused by his contemporary situation (extraliterary expectations). According to the structure of the text, the reader adopts a certain function, that of a co-creator in the case of a literary text and that of a *perceiver of information* in the case of a scientific text.

The creation and the role as co-creator open a path to new knowledge, because to create a world is to understand the world differently. The creation of a work of art is not only to create something new, something that only exists due to the creative process, but an artistic production always includes doubts and questions, because it is the creation of a new reality, of what Sartre calls an unreality. It is the momentary destruction of reality in order to create a new one, and the outcome of this is the possibility of changing the limits of reality as we know it, to change our notion of reality.

Both the examination of the reader’s function and the studies concerning the different texts and their relation to the external world (extratextual world) have revealed that the literary text appeals to the reader at a level different from that of the scientific, philosophical or didactic text, and consequently it involves the reader in the textual universe.

The philosophical text that subscribes to the metaphysical tradition initiated by Heidegger, that is, a tradition that focuses on the problems regarding treating the subject as pure being, without considering existence, also subscribes to a methodological conflict. The metaphysical tradition started by Heidegger joins together subject and object, but at a methodological level it continues to follow the tradition of the Modern Age. The *form* and way of publishing ideas is still the same as it was before, a *form* which paradoxically preserves the gap between reader and text, insofar as they are two different unities.

The reader has to understand what the text says, a text whose intention is to reveal a truth. In Ricoeur the truth of the text (the true being of the text) is revealed through the structure and style, while in Gadamer the key is the language, but the text appeals to the logical-speculative reason of the reader, even though the German allows the cognitive function of the aesthetic experience. The text appeals to the Cartesian *cogito* and not to the *Dasein* of Heidegger and doesn't approach the reader at an aesthetic nor emotional level. The *Appelstruktur* only aims at the reader as logical-speculative reason. The text might contain ideas concerning the psychological or aesthetic aspects of man, but the form (the presentation) builds on a rationality that doesn't include all of man. Imagination and the possibility of creating a world and imagining the unreal is not included in the structure of a scientific text, nor does the text include an aesthetic experience, which is an experience that connects with the reader and access the reader's mind by a source different from that of logical reason. It leaves out an important part of man in the approach, and so the philosophical-scientific text only approaches one part of man: the *cogito*.

Sartre suggests that consciousness is transcendental and as such it is free to imagine and create a world that isn't real. The imagining or imaginative consciousness is free of the situation and free to imagine and to evoke images outside reality. The real and the unreal are closely connected because to imagine something unreal is also to imagine a world in which this unreal can't exist. Imagination is what makes and creates the unreal because it is what the consciousness is, when it is free. Sartre says that the imagination includes in its basic structure all aspects of consciousness and that the constituent consciousness, due to its transcendental character, points to the imaginative consciousness, one can't be without the other. But the imaginative consciousness is based on the basic structure of consciousness, which means that the imaginative consciousness is a higher component of human consciousness and we call consciousness imagination where it is no longer bound by a situation or by an empirical world but where it is free to act independently. This occurs in particular in literary texts and in art, since none of these pretend to be real but seek to describe what is beyond the worldly reality. The reader of a literary text applies the free nature of consciousness and consequently articulates consciousness in all its splendour. When the reader uses his imagination, his consciousness is acting out all its components freely and independently. This means that the articulation of human consciousness in relation to a literary text goes beyond that of the scientific text because it is free.

The reader has to free himself from the world as he knows it in order to access the universe of the literary text and this is only possible due to the imagination, insofar as it is a free and independent aspect of consciousness. The accelerator of this liberation is the aesthetic experience that accompanies the reading of a literary text and the perception and contemplation of a work of art.

Ricoeur says that while reading a literary text the reader has to temporarily set aside his life in order to be absorbed by a different reality. The creation of utopia and fiction is not just the creation of a fictional or utopian world it is also the destruction of the world as we know it. This destruction makes it possible to create a new world and so the text includes both the world as we know it and the world as it could be, it includes both being and *could-be*. The creation of something different makes it possible to return to the known world with renewed knowledge and insight about the world and about ourselves.

For Iser the concept of real in literature and in fiction is based on the concept of real in its essence. The literary reality doesn't pretend to or seek to be real and in many senses it differs from the reality known to the reader, but the essential structure has to be similar to the idea of real held by the reader. It has to be similar to the reality outside the text, at least in some aspects, because otherwise the reader will not assign the text the possibility of being real. There has to be correspondence between the reality of the text and the fundamental structure of what is real or what could be real represented outside the text. The human consciousness doesn't accept a reality that differs from the essential idea of real established by the human mind, it doesn't recognise as a possible real something based on an idea of real different from the one it knows.

Literature does not pretend to be real, but in its own way it is. Jauss claims that the reader in the reading process opens up to a world that could be, and in this opening lies the possibility of broadening the horizon, and he quotes Adorno who says that all works of art are polemical a priori, including the affirmative ones. The idea of a conservative work of art is absurd. By being separated emphatically from the empirical world, the work of art demonstrates that the world could be or should be different. Maybe the key to understanding art as an enriching element of human knowledge lies in its being different.

A literary reality is different and the reader recognises it as different, and it is the contrast that illustrates the reader's being and condition of being. Fiction is, in this sense, richer than utopia for the reasons we have described so far: because it includes more

aspects of man. Utopia appeals to the reader at an exclusively rational level, because, in spite of being a description of a world that is not, a world that doesn't exist empirically but the description of an ideal world, the reader recognises the utopian character by the means of reason. Utopia doesn't appeal to the emotional or aesthetic inclinations of the reader. On the opposite, the aesthetic experience analysed by Jauss does include affection, emotions and the pleasurable inclinations of man and there is no doubt about the aesthetic experience caused by a literary text. It seems contradictory that a text whose appeal structure (*Appelstruktur*) only points to reason can cause reason to see itself in a different light as a result of the reading process and so comprehend itself. In this way reason never leaves its own territory and doesn't explore new fields. But literature and poetry appeal to the reader at several levels, and reason is not the only means of access to the truth, and so it is not reason that sees itself in a different light, but the emotional and aesthetic inclinations of man that make it possible for reason to change the perspective and the horizon, and this way the reader sees himself in a different light. He feels and experiences, he imagines and creates and through an act of conceptualising it is possible for him to rationalise the experience, but having stepped outside the territory of reason.

The last chapter of this thesis is an attempt to throw light up on the debate initiated by Nietzsche related to the question whether philosophy is science or art. Nietzsche was the first to admit the possibility of philosophising out of art instead of out of science. According to him, imagination has moved from science to art and this is where we now find the possibility of creating and discovering. Nevertheless, Blumenberg claims that the creative force of man has been reinforcing itself throughout history. He says that it was the act of creating and the discovery of the infinite possibilities of artistic creation that made way for the idea of the possible and left behind the Aristotelian idea of *mimesis*, and so man begins to see his creative abilities as part of his being and art begins to take part in the human comprehension of self.

The creative ability is so to say also what makes man create metaphors. Kant mentions in his *Critique of Judgement* that there are intuitions of the mind that don't correspond to a certain object but judgement is able to propose to these intuitions, by transportation of reflection, a symbol. Blumenberg calls this symbol "metaphor" and he studies the metaphor in order to write the history of the concepts by those we tell history of philosophy (*Begriffsgeschichte*). After all, philosophy is a linguistic discipline and it depends primarily on our language and concepts. This opens up to the acceptance of the

problematic union between philosophy and language and between philosophy and literature. “Problematic” because, as already Kant pointed out, there are ideas (or intuitions) of the mind that do not correspond to language.

If we have achieved to define some of the differences between literary and philosophical discourse at a theoretical level, it is less clear when at a historical level philosophy itself became aware of its condition. It was always attached to science and, as we have argued here, not even the *Dasein* defined by Heidegger has had consequences at a methodological level, even though Heidegger himself defines poetry and thinking as neighbours in the mind because both provoke an interior experience and because they both are pure articulations of being. They exist for themselves and by themselves without the need of anything else to sustain them in their existence. But philosophy has since Descartes functioned under the influence of the logical-speculative method and has always leaned against science. In no moment did it question its own method, at least not until Nietzsche and even after him the question remains unsolved. Or at least so it appears. Because if we allow that the literary text opens up to a new way of philosophising and a new way of publishing (making public) philosophy this means that we would have to broaden our history of philosophy and allow the presence of literary text that used to be abandoned in the literary field, which is the case of *El Criticón* by Baltasar Gracián and *Niebla* by Miguel de Unamuno.

An analysis of these works will, in addition to their philosophical content, reveal that the form is not a mere media to give light to an idea. Gracián and Unamuno are two philosophers who both include in their philosophy contemplation and thorough reflection regarding the philosophical method and if we study them closely we will discover that their works are not only philosophical works in the field of literature, but the result of long and profound reflection regarding the *how* of philosophy and regarding the inevitable relation between philosophy and language and this becomes two modes of philosophy.

Chapter 4 (Part II):

Concluding commentary (to Gracián)

The analysis of the work of Gracián is an example of the complex relation between philosophy and literature. Our intention has been to focus on his most important work, *El Criticón*, because of the complexity, richness and ideological saturation of this particular work. Nevertheless, the main motivation and objective of this investigation has been to study the relation between form and content. The result of this has been a literary investigation, in occasions, somewhat dispersed due to the dual character of the analysis, which might give the impression that it is trying to undertake two different issues at the same time, this however has been the only way to underline the importance of form and style in relation to the content or message of the text.

We have concluded so far that the literary text calls for an interpretation and participation on behalf of the reader, superior to that of a philosophical-scientific text, because it appeals to the reader at several levels and not exclusively to reason. It includes the reader in the textual universe in a way that avoids the confrontation between reader and text, between subject and object, symptomatic of a scientific text. The literary text involves the reader as an implied reader and converts the process of reading into an act of intimacy and into a personal relation between the expectations of the reader and those provided by the text. This involves that the reader sets aside his “life-story” or his “virtual background” (terms used by Iser) to become absorbed by the textual universe. Afterwards, he will be able to return to himself and to reality known to him, having experienced a different universe. And yet, this universe is not so different, since he participates in the creation and feels and imagines himself with and in the textual universe. In this way the literary text broadens the established horizon and enriches at several levels, including the cognitive level.

The theories on which we based this conclusion are mainly from the 19th and 20th century, but the problem goes further back, and Gracián demonstrates this with the publication of *El Criticón*.

We have been looking to show that the form adopted by *El Criticón* is the result of the thorough reflections regarding language, presented by the baroque thinker in *Agudeza y arte de ingenio* (this work hasn't been translated into English). Gracián demonstrates a

profound interest and preoccupation with the linguistic expression of philosophy as of life itself. Our main virtual articulations are of linguistic nature and inter-human communication is of most importance to human development and to becoming a person (the ideal of human existence). For this reason the problems concerning language become utterly important in the philosophy of Gracián. Language is not just a mere instrument. It is linked to the human way of being. We understand and communicate through language and the creation of concepts is an act of understanding, the most important activity of the human intellect. Obviously, this also constitutes a risk of being misunderstood and of misuse of the language, which is what Gracián tries to avoid by introducing “agudeza de arteificio” (skilful and clever insight/sharpness). “Agudeza de arteificio” concerns not only the beauty of the expression but the depth and the extraordinary aspects, it doesn’t belong to a particular discipline nor gender but affects all fields and aspects of life, which turns it into the most important part of Gracián’s philosophy.

We have emphasised that Gracián shares with Gadamer and Blumenberg the preoccupation with the method and the way of accessing truth. His main objective is not to define the metaphysical nature of truth, but to determine how and to what extent we can actually access truth. How does truth present itself on earth? This is the beginning of a long epistemological journey filled with obstacles, that due to the personal and individual character of the journey has to be written in a literary language and to be explained by literary means. The allegory and the narrative form chosen for the description of this journey are, on one hand, the consequence of the ideals for the use of language presented in *Agudeza y arte de ingenio* and, on the other hand, the only possible way to point the reader towards the truth. Part of the truth lies in the way itself. If Gracián, in the first part of his literary activity, gave instructions as to how to achieve a successful and triumphant life, in the second half, he sets aside the concrete instructions, because he realises the impossibility of telling the reader what to do and which way to choose. Instead he tries to convince him and to make him see for himself that the road taken by Andrenio and Critilo in *El Criticón* is the only way to go. The difficulties and obstacles that cover the road chosen by the two main characters are compensated by the ideal of the immortal: the sublime goal of human life.

The philosophy of Baltasar Gracián is mainly a philosophy of life, both in the first and in the last part of his literary and philosophical activity. The centre of his philosophy is the relation man – world and not relations like man – God or metaphysical speculations

about the nature of truth or an ontological definition of the intellect. His philosophy starts with life itself and how it is lived. He is looking to criticise and study man in the world, the worldly manifestation of truth and the activity of the intellect. He inserts man in his context, because it is impossible to study the human being without studying the world in which he exists. It is however important to emphasise that this does not mean that the concept of truth is relative to man or to the world. Behind of the philosophy of Gracián the faint light of an absolute truth is sensed. The truth exists, in spite of having been substituted by lies and deceit, and it has to disguise who and what it really is, as does the rest of the world. The disguise is what concerns Gracián. He doesn't set out to discover truth in its *Esse nudum*, but he studies the modes (modus) of truth and how truth presents itself on earth. This means that he has to study the appearances of being, and this is what makes his philosophy existentialistic and epistemological rather than a metaphysical.

In *El Criticón* he shows us which way to go in our search for truth, and along the way we discover that part of the truth resides in the way itself. The truth about life is revealed after a long journey, after having lived an entire life, and the journey, life, is the closest man will ever get to the truth. Pure and enlightened insight only reveals itself as a result of a long and successful life. The successful and well-lived life takes us to the truth and entails truth. It is the only possible way for man to achieve enlightened insight and to approach the truth, insofar as this is possible for man.

As well the concept of truth, the approximation of the subject and the intellect also penetrates the appearance and the modes to define and characterise what is hidden behind the disguise. Man is a subject in a context and it is the context and the possibilities assigned to man that concern Gracián. This is his philosophy and this is his way of philosophising: through the exterior articulation. Even the analysis of the intellect starts with how it acts and how it manifests its existence in the world, and this is what makes possible an idea (a notion) of the essence behind the mask. Because, as we said in chapter 2 (Part II), things are practically what they seem, because appearance is the only thing between us and the true being of things.

The worldly manifestation is our only access to the truth behind the exterior appearance, and this is a very important element of the philosophy of Gracián, and not least of *El Criticón*. The title of *Agudeza y arte de ingenio* emphasises explicitly that the object of investigation is an art or ingenuity, and not the metaphysical nature of the intellect. Gracián studies primarily the activity of the intellect and how it acts and should act, and

this introduces him in the field of language and linguistics, because the vital articulation of the intellect is primarily linguistic. The worldly manifestation of the intellect goes through language and this inserts language at the highest level of Gracián's philosophy. This is why he can't ignore the linguistic aspects of his philosophy and this is why the form is so important. As the appearance of things is our only way of getting to know the true being, language is our only way of getting to know the intellect, because language is the link between the intellect and the world, and consistently, language is also the link between the intellect that creates and writes, on one hand, and the intellect that perceives and reads, on the other. If the Spanish philosopher wants to write and describe life he has to do so in a manner that is loyal and true to what the text says, which means that it has to be true to life itself. The truth of *El Criticón* is the situation of man, the subjective existence in a false and deceitful world from which he can not escape but in which he is forced to live. But it is also the truth about how to grow and evolve as a person in such a deceitful world and how to save oneself and become immortal.

Everyone has to realise the truth about life and the world for themselves and the only way for the philosopher to ensure and contribute to this is by converting the text into a code for the reader to de-code in order to comprehend. This way the philosopher reproduces his personal encounter with the world in the consciousness of the reader. The writer has already interpreted the world and by re-coding the world as an allegory, the reader is faced with the same task in his encounter with the text as the writer experienced in his encounter with the world.

Moreover, inserting the characters in a context, giving them a world of existence, is the only way to reveal the true being of man. The human being is a being in a world, and the only way to access the true being of man is through the world in which he exists, through the way of being, his mode of being.

This leaves us with two principal conclusions: On one hand, the literary form of *El Criticón* is a necessary consequence of the ideals for the use of language and for conceptism presented by Gracián in his former book, *Agudeza y arte de ingenio*, and on the other hand, his vision of the world and of man can only be expressed and published by situating the subject in a context and constituting the same task of de-codification and interpretation for the reader as the world has constituted for the writer.

In *Agudeza y arte de ingenio*, the Spanish philosopher says that the truth can be expressed in many ways and in many genders and if the gender or the concept demands an effort on behalf of the intellect this makes it more useful and fruitful. The concepts

should be particular and not universal, since you can not judge universally.

Exemplifying is the only possible way to pass sentence and this idea, together with the idea about the human being as a being in a context, makes the style and gender chosen for *El Criticón* the only possible way to express “life in a discourse”, which Gracián himself explicitly underlines as his goal in the preliminary remark to the text.

Supported by the modern hermeneutic theories on which we based our anterior conclusion, we are able to add to this idea that the literary discourse overcomes the gap between reader and text, inevitable in any philosophical-scientific text, by absorbing the reader in the described and created universe and so it includes the reader in the text. This is of most importance in *El Criticón* since what Gracián sets out to do, as he explicitly says, is to write “your life”, the life of the reader, in a discourse, he invites the reader into the text and avoids the gap between reader and text.

The evolution of the subjective philosophy posterior to Gracián joins subject and object even closer together and reaches a climax with the definition of the *Dasein* by Martin Heidegger, but this evolution does not have consequences at a methodological level. Methodologically or *discourse-wise* philosophy still preserves the modern tradition, except for in Gracián.

Gracián describes *Agudeza* (insight or sharpness) as Spanish, just as invention is Greek, eloquence is Italian and erudition is French. In other words, according to Gracián, the interest and preoccupation with language and mediation of insight is particularly Spanish, it is what characterises Spanish philosophy, a preoccupation that transcends mere rhetoric and linguistic beauty. In the next chapter we will study Miguel de Unamuno, another philosopher who, in a large extent, develops his philosophy from the connection between philosophy and language, which makes him publish novels and short stories, just as his compatriot from Calatayud.

Chapter 8 (Part II):

Concluding commentary (to Unamuno)

Our intention has not been to insert Miguel de Unamuno in the history of philosophy or to make his philosophy fit into a certain historical development. It has simply been to analyse *Niebla* as a philosophical work and to define the ideas and anxieties expressed in the novel. This has taken us from the evolution of Augusto Pérez in particular to the question of existence, the existence of the author, the reader and of man in general. The analysis has showed how Unamuno resists any generic denomination of his novel from the beginning. He confuses the genders in order not to be confused, as Victor Goti says, and he erases the distinction between reality and fiction. This way he inserts the reader in the text and makes him participate in the novel. The formal distinction between prologue and narration disappears due to the writer of the prologue's presence in the narration and due to the duplication of the author in the fictive universe. Also, the novel includes its own theory, which makes it more than a reflection on the existence of a fictive character in opposition to what supposedly is a real and existing person (man). It is also a contemplation of philosophy itself. It is a reflection on how to philosophise and how to mediate and publish philosophy through something as little vital as language.

Niebla offers a set of mirrors for us to see ourselves and understand ourselves better. The main question of the text is the question of the reader's existence and not exclusively of the existence of the main character or the author. The evolution that Augusto undergoes makes him question his own existence, a doubt that rubs off onto the author, unless of course it was the other way around.

Unamuno creates Augusto, but *Niebla* is an example of how any fictitious character created by somebody always conserves part of this somebody. The fictitious character is an aspect of its author, as well as the novel is autobiographical. Unamuno sought to create an anti-character that could serve as a confirmation of his own self, but his personal and existential doubts, the doubt that haunts the philosopher throughout his entire life, ends up haunting the main character of *Niebla* as well. The scream of Augusto Pérez becomes the scream of Unamuno too²⁷⁶. The "I want to be me" cried out

²⁷⁶ Unamuno says in *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (*Three exemplary novels and a prologue*) that man is revealed in a scream, a scream is all it takes to discover who he is.

by Augusto in the novel becomes the “Who am I?” formulated by Unamuno years later, they are two aspects of the same doubt. Consistently, *Niebla* is not only a set of mirrors for the reader to see himself, but a question, and herein lies the nature of Unamuno’s philosophy and, equally important, the way he philosophises.

In *Cómo se hace una novela* (*How to write a novel*), Unamuno explains the difficulties and the impossibility of creating a systematic philosophy if this philosophy is intended to concern life. Life is not reducible to reason and so he must avoid any rationalisation and systematisation of ideas, and this is only possible in the novel. The novel is not a mechanism but an organism. It is alive and changeable and it is recreated in every act of reading. To read a novel is to live it and to relive it, says Unamuno, because only the novel deepens the depths of being. Not because it explains existence or the true being of man, but because it encourages the reader to reflect on his own existence.

Unamuno’s definition of the intimate reality of man and the desire to be as the fundamental force of human being causes difficulties concerning the communication and linguistic manifestation of these aspects of man. Because the philosophical-scientific discourse (a doctrine) obeys to a certain linguistic conventional rationalisation dominant in the scientific field, which presupposes the correspondence between language and world, i.e. it applies language in a nominal sense, which is impossible in the philosophy of Unamuno. Language doesn’t correspond to the intimate reality of man but only serves the human being as an instrument to lying, as Orfeo says in *Oración por modo de epílogo* (*Oration by means of epilogue*) to *Niebla*. Nevertheless, in the novel the lie diminishes, because the novel (or *la novela* as Unamuno calls it) pursues the difference, it is not looking to tell how things are but, which would be to impose things on the reader, but it is looking to make room for reflection, to create a space of reflection in which the reader can participate and reflect for himself and on himself and consequently recreate, in other words, exercise his desire to be. This is the only way to approximate the intimate reality, because the novel is a question asked by the reader and to the reader as he reads, and so, instead of explaining the facts of the reader’s life, the text gives way to a question that makes the reader reflect on his own self. This way the novel enters in a dialectic movement between text and reader and so the creation of the speculative space becomes a personal space that belongs to the reader. And this way the novel is not the story of a fictitious character or the story of the author, but the story the reader.

The novel, in this case *Niebla* has served as an example, is a reflection of he who writes it and of the one who reads it, because instead of trying to correspond to reality, an impossibility due to the irrational nature of life, the novel, according to Unamuno, doesn't obey to any rules and regulations, nor theory and logic, because it occurs in a moment, intuitively, and as he says it himself: "it comes out of life". The reader interprets the text and understands that Augusto Pérez's universe and situation is also his situation, and the next reader's situation, and the next reader's, and the next reader's, it is something general. This way the reader becomes the link between the particular and the universal. What characterises somebody else is reproduced in his interior and converts into something personal and intimate.

Milan Kundera says, in *The art of the novel*, that the novelist isn't a historian or a prophet; he is an explorer of existence. In the case of Miguel de Unamuno we would have to add that the reader also explores the existence. Because not only does the writer become reader when he reads himself, but the reader also explores himself and for himself, in so far as he participates in the text. But, as we said in a former chapter, it is not only the content of the text that explores, but the form (style and composition) is also an exploration of existence. In *Niebla* Unamuno creates, on one hand, a conflictive situation around Augusto that expands to include the reader, who becomes the centre of the narration and of the conflict. This way the question of existence becomes a generalised question. On the other hand, the form of the text suspends the conventional genders. It confuses reality with fiction in such a way that the form becomes explorative as well. Form is of utter importance in an analysis of Unamuno's literary and philosophical activity.

Unamuno's existential anxiety, partly what motivated his resistance towards the dictatorship of reason in European philosophy, not only reflects on his essays and on his philosophical writings, although a distinction between these two types of texts at this point seems a bit absurd, but also reflects on his literary writings and here the anxiety is double, because it affects both form and content. The novel or the literary text asks about life and about philosophy at several levels.

In Gracían we saw that the allegory of life was the only way to communicate the complex pilgrimage of life presented in *El Criticón* without risking a conflict between form and content. The allegory was the only way to communicate his visions and ideas about the world, because the allegory is loyal to these ideas. In Unamuno the form is also loyal to the content but in a different sense: because it produces the same doubts

and asks the same questions as the content, but without serving the content, form and content act separately. The dual structure of the novel is the echo of the question. The “What is existence?” pronounced by Augusto expresses the existential doubt at a narrative level, but the same doubt is reproduced by the confusing style and composition. We don’t know when fiction ends and where reality starts, we don’t know who is fictitious and who is real, Unamuno or Augusto? Both? We don’t know who exists, we don’t even know if we exist ourselves.

Ricoeur says that the style is what individualises the text and that the author gives style to the text, this means that the style becomes the trademark of the author and *Niebla* is an excellent example of this. Not only does the style reflect the most intimate anxiety of Miguel de Unamuno, but he says himself that the novel came into being spontaneously and intuitively, without being submitted to a process of rationalisation. It came out of life itself, and the confusing style and composition of *Niebla* only expresses the deepest anxieties of the author. What *Niebla* says and what *Niebla* expresses is the same thing, but by two different sources. In *El Criticón* both form and content contribute to the total of the text, but in *Niebla* they never amalgamate, even though they ask the same question. And this is what characterises the philosophical conduct of Unamuno, the way he philosophises: he says it and he expresses it, at least in *Niebla* and in *Cómo se hace una novela*.

Chapter 9:

So far...

This is how far the investigation of the discourses and the analysis of the examples take us. Our intention has been to determine the possibilities of the literary text, mainly the narrative one, in comparison to the philosophical discourse. By the light of the theories united and commented in the first part, we have studied the works of Baltasar Gracián and the works of Miguel de Unamuno in order to treat them as examples of two Spanish philosophers who use and play with the literary recourses as part of their philosophy.

Gracián and Unamuno have several philosophical interests in common, but what really unites them is the way they philosophise, their philosophical modes. They both resist the idea of reason that has been the leading concept in European philosophy since Descartes and they both unite philosophy and language, they philosophise from language. What does this mean: to philosophise from language?

The philosophers from Antiquity would probably condemn this idea, or maybe we should call it technique, as sophism, but our investigation has showed that behind this way of conducting philosophy we find a profound interest in the subject, in epistemology and in ways of knowing.

Unamuno says, as quoted elsewhere, that it is useless to deny it: Spanish philosophy is literature and that the Spanish gift is primarily literary. Gracián invents “*agudeza de arte*” (creative and ingenious insight/sharpness) as a discipline that affects all areas of philosophy and life. *Agudeza* distinguishes by being a discipline that doesn’t concern the scientific method but concerns how to express the results, i.e. it doesn’t search for new knowledge but seeks to express knowledge beautifully and concisely. This entails a long and thorough reflection regarding the subject and the intellect, which ultimately results in the publication of *El Criticón*. What at first sight seems to be a treatise of conceptism turns out to be a philosophical treatise, which lays down the norm for how to philosophise and a treatise that analyses the intellect. *Agudeza y arte de ingenio* is, as we have argued here, the key to an interpretation and comprehension of *El Criticón*.

Both Gracián and Unamuno see in the language and in the mediation of philosophy a challenge and this turns into the crux of their philosophies. Because they both represent an existential philosophy concerned with the existence of man, of the subject, and not

with a metaphysical definition of being. Gracián analyses in *El Criticón* the existence of man and the possibilities given to man by the world in which he lives, and here language reveals itself as an important aspect of human existence. This is why he is so concerned with language, because it also turns out to be our access to the intellect. He doesn't deny reason, but the aspects of human being that really interest him are judgement and intellect, because these are the aspects that insert man in the world instead of moving him away from it, and they do so mainly through language. The concern with language necessarily entails a reflection on philosophy as a linguistic discipline and on how to express and formulate philosophy, and this is the main area of *Agudeza*. If Descartes was looking for a logical method and rationality for the development of his philosophy from the interior, i.e. a model for the ideological development of his philosophy, Gracián accepts thinking as it is. He accepts the activity of the intellect and is more concerned with how this activity corresponds to language. Language is the only means for the intellect to manifest itself in the world and consequently it occupies a privileged position in the philosophy of Gracián.

When Blumenberg decides to create a Metaphorology as a consequence of the evolution of the concepts and the metaphors that we use in philosophy he is, not knowingly, continuing the line of investigation initiated by Gracián. He uses the language as the starting point of his philosophy and investigates how, in what way, we have asked about the truth historically. The question is: how do we ask about truth? How does truth manifest itself linguistically? The same question that interested Gracián and assigned language great importance, which also was the case in Gadamer.

The questions about the importance of language in relation to the development of philosophical theories set forth by philosophy the recent years, was already the centre of attention in Gracián's philosophical universe. The solution for the Spanish thinker was to enter the domain of what then still was considered to be literature. This means that he left the domains of philosophy and as a result he was forgotten, at least the Gracián of *El Criticón*. The only Gracián who remained in the history of philosophy was the Gracián of *Oráculo Manual*.

Gracián searches for the truth in life and this is another of the links between him and Unamuno, although Unamuno turns the idea upside down. The Basque argues that we should search for life in the truth, because this is the only way to elevate the spirit and not convert truth into dogmas and sterile concepts, as science does. Truth is and should always be alive and shouldn't be turned into something dead. To enter a scientific

tradition would convert philosophy into something dead, which would be to betray the whole idea of philosophy in Unamuno; this is why he seeks shelter in the novel. It is the only way to treat life and the truth without turning them into something dead and dogmatic.

“To think is to talk to oneself” Unamuno says in *Del sentimiento trágico de la vida (The Tragic Sense of Life)*, but language is not an innate faculty, as it is in Gracián, but sprouts from the exterior and this makes Unamuno conclude that reason is common and social. Nevertheless, language is, also to Unamuno, a condition of thinking and as so he has to pay special attention to how to express his philosophy.

Both thinkers demonstrate an obvious interest in the linguistic aspects of philosophy and this becomes two ways of philosophising, two modes of philosophy. The reflections on how to conduct philosophy result in the question of how to share and publish philosophical ideas, a question that in both cases leads to literature. It leads to a kind of literature not far from philosophy and whose cognitive force we hope to have clarified and justified here and, by doing so, made it possible to include *El Criticón* and *Niebla* in the domains philosophy.

Apart from Gracián and Unamuno, there might be other examples of an approximation to philosophy from the linguistic manifestation instead of from reason, an approximation that maybe has been more pronounced in Spain than in the rest of Europe, even though Giambattista Vico tried to create a new science in Italy in an attempt to revolutionise the established tradition. It is necessary to investigate more examples. We merely hope to have indicated the way here.

Bibliografía:

Libros/Obras:

Abellán, José Luis: *Historia crítica del pensamiento español, Tomo III . Tomo V*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981/1989.

Abellán, José Luis: *Miguel de Unamuno a la luz de la psicología: una interpretación de Unamuno desde la psicología individual*. Madrid: Tecnos, 1964.

Álvarez Gómez, Mariano: *Unamuno y Ortega, La búsqueda azarosa de la verdad* . Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

Aristóteles: *Ética a Nicómaco* . (Edición bilingüe por María Araujo y Julián Marías; introducción y notas por Julián Marías), Madrid: Centro de estudios políticos y constitucionales, 2002.

Aristóteles: *Poética. Políglota*. (Edición trilingüe por Valentín García Yebra), Madrid: Gredos, 1974.

Aristóteles: *Retórica*. Madrid: Gredos, 1990.

Barthes, Roland: *Le degré zéro de l'écriture / El grado cero de la escritura: seguido de Nuevos ensayos críticos*. (Traducción de Nicolas Rosa), México: Siglo XXI, 1999.

Blumenberg, Hans: *Paradigm zu einer Metaphorologie / Paradigmas para una metaforología*. (Traducción y estudio introductorio de Jorge Pérez de Tudela Velasco), Madrid: Trotta, 2003.

Blumenberg, Hans: *Wirklichkeiten, in denen wir leben / Las realidades en que vivimos*. (Introducción de Valeriano Bozal, traducción de Pedro Madrigal), Barcelona: Paidós, 1999.

Cerezo Galán, Pedro: *Las máscaras de lo trágico: filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*. (Prólogo de Pedro Laín Entralgo), Madrid: Editorial Trotta, 1996.

Copleston, Frederick: *A History of Philosophy*. New York: Image Books, 1993.

Correa Calderón, E.: *Baltasar Gracián, Su vida y su obra*. Madrid: Gredos, 1970.

Descartes, René: *Discours de la Méthode. Méditations Métaphysique / Discurso del método y Meditaciones metafísicas*. (Edición de Olga Fernández Prat; traducción de Manuel García Morente), Madrid: Tecnos, 2002.

Egido, Aurora: *Las Caracteras de la Prudencia y Baltasar Gracián*. Madrid: Editorial Castalia, 2000.

Ferrater Mora, José: *Diccionario de Filosofía*. Barcelona: Ariel, 2004.

Foucault, Michel: *Les mots et les choses / Las palabras y las cosas*. (Traducción de Elsa Cecilia Frost), México: Siglo XXI, 1989.

Gadamer, Hans-Georg : *Arte y verdad de la palabra*. (Traducción: José Francisco Zúñiga García y Faustino Oncina, prólogo: Gerard Vilar), Barcelona: Paidós, 1998.

Gadamer, Hans-Georg : *Wahrheit und Methode / Verdad y Método (Tomo I)*. (Traducción de Ana Agud Apacicio y Rafael de Agapito), Salamanca: Sígueme, 1977.

Gadamer, Hans-Georg : *Wahrheit und Methode / Verdad y Método (Tomo II)*. (Traducción: Ana Agud Apacicio y Rafael de Agapito), Salamanca: Sígueme, 1977.

Giesz, Ludwig: *Phänomenologie des Kitsches*. Munich: 1960 (2ª edición, 1970).

Gracián, Baltasar: *Agudeza y Arte de Ingenio, Tomo I/ II*. (Edición y introducción por Evaristo Correa Calderón), Madrid: Clásicos Castalia, 2001.

Gracián, Baltasar: *El Criticón*. (Edición de M. Romero-Navarro), Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1938-1940.

Gracián, Baltasar: *Obras Completas, Vol.II, El Héroe. El Político. El Discreto. Oráculo manual. Agudeza y arte de ingenio. El Comulgatorio. Escritos menores*. (Edición de Manuel Arroyo Stephens), Madrid: Turner libros, 1993.

Grondin, Jean: *Introducción a Gadamer*. Barcelona: Herder, 2003.

Gumbrecht, Hans Ulrich: *Production of Presence*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

Hatzfeld, Helmut: *Estudios sobre el Barroco*. Madrid: Editorial Gredos, 1973.

Heidegger, Martin: *Arte y Poesía*. (Traducción y Prólogo de Samuel Ramos, incluye: *Der Ursprung des Kunstwerkes / El origen de la obra de arte y Hölderlin und das Wesen der Dichtung / Hölderlin y la esencia de la poesía*) Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit / Ser y Tiempo*. (Traducción, prólogo y notas de Jorge Eduardo Rivera C.), Madrid: Trotta, 2002.

Heidegger, Martin: *Was ist Metaphysik?* Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1955.

Heidegger: *De camino al Habla*. (Incluye las conferencias: “Das Wesen der Sprache” / “La esencia del habla”, “Das Wort” / “La palabra”, “Der Weg zur Sprache” / “El camino al habla”, versión castellana por Iván Zimmerman), Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.

Huarte de San Juan: *Examen de Ingenios*. Madrid: Cátedra, 1989.

Husserl, Edmund: *Die Krisis der europäischen Wissenschaft und die transzendente Phänomenologie* / *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental: Una introducción a la filosofía fenomenológica*. (Traducción de Jacobo Muñoz y Salvador Mas), Barcelona: Crítica, 1990.

Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie Ästhetischer Wirkung* / *El Acto de Leer*. (Traducciones de J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito), Madrid: Taurus, 1987.

Iser, Wolfgang: *The Implied Reader*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1974.

Janik, Allan. & Toulmin, Stephen: *Wittgensteins Vienna*. New York: Touchstone, 1973.

Jauss, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* / *La Experiencia estética y la Hermenéutica literaria*. (Traducción de Jaime Siles y Elsa María Fernández-Palacios), Madrid: Taurus, 1986.

Jauss, Hans Robert: *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* / *Pequeña apología de la experiencia estética*. (Traducción e introducción de Daniel Innerarity), Barcelona: Paidós, 2000.

Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft* / *Crítica de la razón pura*. (Traducción, notas e introducción de Mario Caimi), Buenos Aires: Colihue, 2007.

Kant, Immanuel: *Kritik der Urtheilskraft* / *Crítica del Juicio*. (Traducción y edición: Manuel García Morente), Madrid: Espasa-Calpe, 2004.

Kundera, Milan: *El Arte de la Novela*. (Traducción de Fernando de Valenzuela y María Victoria Villaverde), Barcelona: Tusquets, 2004.

Leyra Soriano, Ana María: *De Cervantes a Dalí. Escritura, imagen y paranoia*. Madrid: Fundamentos, 2006.

Leyra Soriano, Ana María: *La mirada creadora. De la experiencia artística a la filosofía*. Barcelona: Península, 1992.

Leyra Soriano, Ana María: *Poética y Transfilosofía*. Madrid: Fundamentos, 1995

Lledó, Emilio: *El Silencio de la Escritura*. Madrid: Espasa-Calpe, 1998.

Lledó, Emilio: *Imágenes y Palabras. Ensayos de humanidad*. Madrid: Editorial Taurus, 1998.

- Maceiras Fafián, Manuel: *La experiencia como argumento: clasicismo y posmodernidad*. Madrid: Síntesis, 2007.
- Maravall, José Antonio: *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Editorial Ariel, 2000.
- Mariás, Julián: *Miguel de Unamuno*. Madrid, Espasa-Calpe, 1997.
- Marzoa Martínez, Felipe: *Desconocida raíz común (estudio sobre la teoría kantiana de lo bello)*. Madrid: Visor, 1987.
- Moraleja Juárez, Alfonso: *Baltasar Gracián: forma política y contenido ético*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1999.
- Nietzsche, Friedrich: *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne / Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. (Traducción de Luis M. Valdés), Madrid: Tecnos, 2006.
- Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft / La Ciencia Gaya*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2003.
- Øveraas, Anne Marie: *“Nivola” contra Novela*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1993.
- Pajón Mecloy, Enrique: *El Irrealismo*. Madrid: Fundamentos, 2002.
- París, Carlos: *Unamuno, Estructura de su mundo intelectual*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Platón: *Fedro*. Madrid: Gredos (Biblioteca clásica, vol.III), 1986.
- Platón: *La República*. (Edición bilingüe, traducción, notas y estudio preliminar por José Manuel Pabón y Manuel Fernández Galia), Madrid: Centro de estudios constitucionales, 1981.
- Quesada, Julio: *La belleza y los humillados*. Barcelona: Editorial Ariel, 2001.
- Rico, Francisco: *El pequeño mundo del hombre*. Madrid: Alianza Universidad, 1986.
- Rico, Francisco: *Historia y crítica de la literatura española, siglos de Oro: Barroco*. Barcelona: Crítica, 1983.
- Ricoeur, Paul: *De l'interprétation: essai sur Freud / Freud: Una interpretación de la cultura*. Madrid: Siglo XXI, 1970.
- Ricoeur, Paul: *Du texte à l' action / Del Texto a la Acción*. (Traducción de Pablo Corona), México: Fondo de cultura económica, 2002.

Ricoeur, Paul: *La Métafore Vive / La Metáfora Viva*. (Traducción de Agustín Neira), Madrid: Ediciones Europa, 1980.

Ricoeur, Paul: *Le conflit des interprétations / El conflicto de las interpretaciones: ensayos de hermenéutica*. (Traducción de Alejandrina Falcón), Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2003.

Rodríguez, Juan Carlos: *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas (siglo XVI)*. Madrid: Akal, 1974.

Rodríguez, Ramón: *Del sujeto y la verdad*. Madrid: Síntesis, 2004.

Sanchez Barbudo, Antonio: *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*. Barcelona: Lumen, 1981.

Santayana, George: *The Sense of Beauty. Being the outline of Aesthetic Theory*. New York: Dover Publications, 1955.

Sartre, Jean-Paul: *L'Imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination / Lo Imaginario – Psicología fenomenológica de la imaginación*. (Traducción de Manuel Lamana), Buenos Aires: Ediciones Losada, 1964.

Sollers, Philippe: *L'Écriture et l'Expérience des Limites / La escritura y la experiencia de los límites*. (Traducción de Francisco Rivera), Caracas: Monte Ávila, 1992.

Unamuno, Miguel de: *Del sentimiento trágico de la vida, En los hombres y en los pueblos*. (Edición e introducción por Antonio M. López Molina), Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

Unamuno, Miguel de: *En torno al casticismo*. Madrid: Cátedra, 2005.

Unamuno, Miguel de: *Manual de quijotismo, Cómo se hace una novela, Epistolario Miguel de Unamuno / Jean Cassou*. (Estudio preliminar de Bénédict Vauthier), Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.

Unamuno, Miguel de: *Mi religión y otros ensayos breves*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973.

Unamuno, Miguel de: *Niebla*. (Edición de Mario J. Valdés), Madrid: Cátedra, 2005.

Unamuno, Miguel de: *Obras Completas, VII (Paisajes del alma, Nuevo Mundo, [Diario íntimo], Recuerdos de niñez y de mocedad, Sensaciones de Bilbao, Cómo se hace una novela)*. Madrid: Biblioteca Castro, 2005.

Unamuno, Miguel de: *San Manuel Bueno, Mártir*. Madrid: Cátedra, 2002.

Unamuno, Miguel de: *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. Madrid: Alianza editorial, 1998.

Unamuno, Miguel de: *Vida de Don Quijote y Sancho*. (Edición de Alberto Navarro), Madrid: Cátedra, 1992.

Vico, Giambattista : *The First New Science* . (Editado y traducido por Leon Pompa),
United Kingdom: Cambridge University Press, 2002

Zubizarreta, Amando F.: *Unamuno en su "Nivola"*. Madrid: Taurus, 1960.

Artículos y ensayos:

Ayala, Jorge Manuel. "Baltasar Gracián y El Ingenio". *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, 1989 XVI. Salamanca: Universidad Pontificada, 1989, pp. 177-189.

Ayala, Jorge Manuel. "Reflejo y Reflexión, (Baltasar Gracián, un pensador universal)". *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, 1979 VI. Salamanca: Universidad Pontificada, 1979, pp. 311-320.

Ayala, Jorge Manuel. "Tres incursiones en la filosofía de Gracián". *Gracián Hoy. Cuaderno Gris*, Nov.1994-Jun.1995. (Alfonso Moraleja, red.), Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1995, pp. 145-158.

Blüher, Karl Alfred. "Mirar por dentro: El análisis introspectivo del hombre en Gracián". *El mundo de Gracián: Actas del Coloquio Internacional, Berlín 1988*. (Sebastian Neumeister; Dietrich Briesemeister, red.), Berlín: Colloquium Verlag, 1991, pp. 203-217.

Cantarino, Elena y Grande, Miguel. "Más vale la maldad del varón que el bien de la mujer, (No tas sobre la misoginia en Gracián)". *Estudios Sobre Historia del Pensamiento Español, (Actas de la s III jornadas de Hispanismo Filosófico)*. (Antonio Jiménez García, red.), Santander: Asociación de Hispanismo Filosófico, 1998, pp.43-50.

Chabrá, Rafael. "Unamuno y H. G. Wells: pensamiento y literatura", *Cuadernos de la cátedra, Miguel de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2007.

Checa, Jorge. "Alegoría, verdad y verosimilitud en *El Criticón*". *Baltasar Gracián: El discurso de la vida. Una nueva visión y lectura de su obra*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1993, pp. 116-126.

Chevalier, Maxim e. "Conceptismo, culteranismo, agudeza". *Gracián Hoy. Cuaderno Gris*, Nov.1994-Jun.1995. (Alfonso Moraleja, red.), Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1995, pp. 107-115.

Cifo González, Manuel. "Literatura y vida: algunas consideraciones acerca del simbolismo en *Niebla*". *Miguel de Unamuno, Estudios sobre su obra. I*. (Editado por Ana Toledano Chaguaceda), Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, pp.61-81.

Eliassen, Knut Ove. "En Barok eksistensæstetik, Baltasar Graciáns livsfilosofi" (Una estética existencialista barroca, La filosofía de la vida de Baltasar Gracián). Arbejdspapirer, Center for Kulturforskning v/ Aarhus Universitet, 1992.

Evans, Jan E. y Evans, C. Stephen. "Kierkegaard's Aesthete and Unamuno's *Niebla*". *Philosophy and literature*, vol. 28, no.2. The John Hopkins University Press: 2004, pp.342-352.

Felten, Hans. "Proteo. La Fuente de los Engaños. Una lectura de la primera parte de la Crisi I, VII del *Criticón*". *El mundo de Gracián: Actas del Coloquio Internacional, Berlín 1988*. (Sebastian Neumeister; Dietrich Briesemeister, red.). Berlín: Colloquium Verlag, 1991, pp. 31-37.

Gabriel, Gottfried. "Sobre el significado en la literatura y el valor cognitivo de la ficción", *Figuras de Logos – entre la filosofía y la literatura*, (María Teresa de la Vieja, red.). Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1994.

García Gibert, Javier. "En torno al género de *El Criticón* (y unas apuntes sobre la alegoría)". *Baltasar Gracián: El discurso de la vida. Una nueva visión y lectura de su obra*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1993, pp. 104-115.

Gómez de Liaño, Ignacio. "Gracián o la crítica de la razón simbólica". *Gracián Hoy. Cuaderno Gris*, Nov.1994-Jun.1995. (Alfonso Moraleja, red.), Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1995, pp. 116-144.

Guy, Alain. "Tradición y Modernidad en "El Criticón" de Gracián". *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*. 1989 XVI. Salamanca: Universidad Pontificada, 1989, pp. 167-175.

Herrera Lima, María. "El punto de vista moral en la literatura". *Figuras del Logos, Entre La Filosofía y La Literatura*. (María Teresa López de la Vieja, red.), Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 1994, pp. 41-56.

Hohendahl, Peter Uwe. "Sobre el estado de la investigación de la recepción". *Estética de la Recepción*. (José Antonio Mayoral, red.), Madrid: Arco/Libros, 1987.

Iser, Wolfgang. "El proceso de lectura: Enfoque fenomenológico". *Estética de la Recepción*. (José Antonio Mayoral, red.), Madrid: Arco/Libros, 1987.

Jankélévitch, Vladimir. "Apariencia y manera". *Gracián Hoy. Cuaderno Gris*. Nov.1994-Jun.1995. (Alfonso Moraleja, red.), Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1995, pp.76-87.

Jauss, Hans Robert: "El lector como instancia de una nueva Historia de la Literatura". *Estética de la Recepción*. (José Antonio Mayoral, red.), Madrid: Arco/Libros, 1987.

Jauss, Hans Robert. "La *Ifigenia* de Goethe y la de Racine". *Estética de la recepción*. (Rainer Warning, ed.), Madrid: La Balsa de la Medusa, 1989.

Kierkegaard, Soren. "Afsluttende Uvidenskabelig Efterskrift til de Philosophiske smuler" (Comentario concluyente sin pretensiones científicas a los aforismos filosóficos). *Vaerker i Udvalg. Bind II: Filosoferne og Teologen (Obras seleccionadas. Tomo II: El filósofo y el Teólogo)*. Copenhagen: Gyldendal, 1950.

Kierkegaard, Soren. "Om begrebet ironi" (1841) (Sobre el concepto ironía). *Vaerker i Udvalg. Bind I: Digteren og Kunstkritikeren (Obras selectas. Tomo I: El poeta y el crítico de arte)*. Copenhagen: Gyldendal, 1950.

Kierkegaard, Søren. "Sygdommen til døden" (La enfermedad hasta la muerte). *Værker i Udvalg. B ind II: Filosoffen og Teologen* (Obras selectas. Tomo II: El filósofo y el Teólogo). Copenhagen: Gyldendal, 1950.

Lázaro Carreter, Fernando. "El género literario de El Criticón". *Gracián y su Época: Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986, pp. 67-87.

Lledó, Emilio. "Lenguaje y Mundo Literario en *El Criticón* de Gracián". *Imágenes y Palabras. Ensayos de humanidad*. Madrid: Editorial Taurus, 1998, pp. 309-325.

Longhurst, Carlos Alex. "Teoría de la novela en Unamuno. De *Niebla* a *Don Sandalio*". *Miguel de Unamuno, Estudios sobre su obra. I*. (Editado por Ana Toledano Chaguaceda), Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, pp.139-153.

Luigi Ferraro, Carmine. "La moral de la elección kierkegaardiana en *Niebla* de Miguel de Unamuno". *Miguel de Unamuno, Estudios sobre su obra. I*. (Editado por Ana Toledano Chaguaceda), Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, pp.125-133.

Mansberger Amorós, Roberto. "El *Quijote* y *El Criticón* como anti*Quijote* a la luz de la doctrina del juicio y del ingenio. Apuntes para una interpretación". *Anales cervantinos*, 33 (1995/1997) p.337.

Maravall, José Antonio. "Antropología y Política en el Pensamiento de Gracián". *Estudios de Historia del Pensamiento Español. Serie Tercera – El siglo del Barroco*. (Segunda edición, ampliada). Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984, pp. 334-373.

Maravall, José Antonio. "Un Mito Platónico en Gracián". *Estudio de Historia del Pensamiento Español. Serie Tercera – El siglo del Barroco*. (Segunda edición, ampliada). Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1984, pp.376-383.

Monge, Félix. "Conceptismo y culteranismo". *Historia y crítica de la literatura española, Siglos de Oro: Barroco*. (Francisco Rico, red.). Barcelona: Editorial Crítica, 1983, pp. 103-112.

Moraleja, Alfonso. "Gracián hoy. Una conversación con Miguel Batllori". *Gracián Hoy. Cuaderno Gris*. Nov.1994-Jun.1995. (Alfonso Moraleja, red.), Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1995.

Moreno, Luis Jiménez. "Los Ideales Humanos de Gracián". *Estudios Sobre Historia del Pensamiento Español, (Actas de las III Jornadas de Hispanismo Filosófico)*. (Antonio Jiménez García, red.), Santander: Asociación de Hispanismo Filosófico, 1998, pp. 35-42.

Orozco, Emilio. "Barroco y manierismo". *Historia y crítica de la literatura española, Siglos de Oro: Barroco*. (Francisco Rico, red.), Barcelona: Editorial Crítica, 1983, pp. 68-74.

Orringer, Nelson R. "La visión del Paraíso perdido en el pensamiento y la novela de Unamuno". *Miguel de Unamuno, Estudios sobre su obra. I.* (Editado por Ana Toledano Chaguaceda), Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, pp.163-185.

Schildknecht, Christian e. "Entre la ciencia y la literatura: formas literarias de la filosofía". *Figuras del Logos, Entre La Filosofía y La Literatura*. (María Teresa López de la Vieja, red.), Madrid: Fondo de Cultura Económica De España, 1994, 21-40.

Shelley, Percy Byssbe. "Sobre la Vida", *Crítica Filosófica y Literaria*. (J. Montoya y I. Tormo, red.), Madrid: Akal, 2002.

Unamuno, Miguel de. "Sobre la tumba de Costa. A la más clara memoria de un espíritu sincero". *Ensayos, Tomo 7*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1918, pp.191-219.

Vaihinger, Hans. "Nietzsche und seine Lehre von bewusst gewollten Schein ("Der Wille zum Schein")" / "La Voluntad de Ilusión en Nietzsche". *Sobre Verdad y Mentira*. (Traducción de Teresa Orduña), Madrid: Tecnos, 2006.

Wardopper, Bruce W. "Temas y problemas del Barroco español". *Historia y crítica de la literatura española, Siglos de Oro: Barroco*. (Francisco Rico, red.), Barcelona: Editorial Crítica, 1983, pp. 5-48.

Zimmermann, Bernhard. "El lector como productor, en torno a la problemática del método de la Estética de la recepción". *Estética de la Recepción*. (José Antonio Mayoral, red.), Madrid: Arco/Libros, 1987.